

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura

Vol. 193-783, enero-marzo 2017, a371 | ISSN-L: 0210-1963

doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1001>

---

EL RAPTO, UN NUEVO MANUSCRITO INÉDITO DE MARIANO JOSÉ DE LARRA /  
EL RAPTO, A NEW UNPUBLISHED MANUSCRIPT BY MARIANO JOSÉ DE LARRA

---

**LARRA, AUTOR DE LA PRIMERA  
ÓPERA ESPAÑOLA DEL SIGLO  
XIX: EL RAPTO (1832).  
ESTUDIO PRELIMINAR Y  
EDICIÓN CRÍTICA DEL NUEVO  
MANUSCRITO INÉDITO**

**María Pilar Espín Templado**

Universidad Nacional de Educación a Distancia.  
Instituto de Teatro de Madrid. Universidad Complutense de Madrid.  
[pespin@flog.uned.es](mailto:pespin@flog.uned.es)  
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1162-9619>

**LARRA, AUTHOR OF EL RAPTO  
(1832), THE FIRST SPANISH  
OPERA IN THE 19TH CENTURY.  
PRELIMINARY STUDY AND NEW  
UNPUBLISHED MANUSCRIPT  
CRITICAL EDITION**

**Cómo citar este artículo/Citation:** Espín Templado, M. P. (2017). Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito. *Arbor*, 193 (783): a371. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1001>

**Copyright:** © 2017 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia *Creative Commons Attribution (CC BY)* España 3.0.

Recibido: 18 marzo 2016. Aceptado: 5 junio 2016.

**RESUMEN:** De importancia capital es esta publicación del manuscrito inédito de *El Rapto* (1832), la primera ópera escrita en español en la historia de nuestro teatro lírico debida a Mariano José de Larra, con música del maestro Genovés. Por primera vez se publica ahora el texto completo de la ópera, ya que en una edición anterior, de 1991, solo se pudieron dar a conocer los cantables, y no la totalidad de ellos, puesto que la parte declamada no aparecía en el único manuscrito hasta entonces conocido, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Esta edición aporta además el aparato crítico necesario para la fijación del texto correcto, teniendo en cuenta las enmiendas y correcciones que aparecen de puño y letra de Larra que figuran en el nuevo manuscrito y contrastando las variantes que presentan los cantables respecto a la edición anterior. El estudio preliminar añade el análisis y la valoración de esta obra tan significativa dentro del contexto histórico y dramático en el que se produjo.

**PALABRAS CLAVE:** Larra; autor; ópera española; manuscrito inédito; siglo diecinueve.

**ABSTRACT:** Of critical importance is the publication of the previously unreleased manuscript by M. J. de Larra, *El Rapto*, (1832), the first opera ever written in the history of Spanish lyric theater (music by the maestro Genoves). This opera is now published in its entirety for the first time. A previous edition from 1991 contained some of the singing parts but not the spoken dialogue, which was also missing from the only manuscript known at the time located in the Biblioteca Histórica Municipal in Madrid. This edition also incorporates corrections to the original text as introduced by the author himself in handwritten notes and provides the critical elements necessary to compare it with the previously known edition. The study analyzes and assesses this significant work in the historic and dramatic context of its time.

**KEYWORDS:** Larra; author; Spanish opera; unpublished manuscript; nineteenth century.

## 1. EL ESPECTÁCULO LÍRICO Y TEATRAL EN LA ÉPOCA DE MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837)

### 1.1. El triunfo de la ópera italiana en el primer tercio del siglo XIX

El “furor filarmónico”, como calificó Bretón de los Herreros la pasión por la ópera italiana, dominó a la sociedad española desde los inicios del siglo XIX, aunque esta afición a ella ya venía del siglo anterior, pues la primera compañía que llegó a Madrid desde Italia lo hizo por llamamiento expreso de Felipe V en 1703, y recibió del rey el usufructo del Coliseo del Buen Retiro (Asenjo Barbieri, 1878, p. XVII). No obstante, hay que precisar que la verdadera invasión de operistas italianos comienza algo más tarde (Salazar, 1972, pp. 127-128)<sup>1</sup>.

Fue a partir de febrero de 1738, al frente del empresario Pieracini, cuando se representaron una serie de óperas serias ya estrenadas en los circuitos europeos, abundando los libretos de Metastasio. El decisivo apoyo de la monarquía al nuevo coliseo es patente en las dedicatorias de los libretos a los miembros de la familia real y refleja el firme propósito de la Corona de “convertir el espectáculo operístico en elemento clave de representación y proyección de una imagen simbólica, tanto en la corte y el entorno urbano más inmediato como en relación con lo que acontecía en otras cortes europeas” (Leza, 2014, pp. 314-315). Si bien, al principio, este afianzamiento con protección gubernamental del espectáculo lírico-dramático italiano en el Madrid del siglo XVIII fue aceptado como un acatamiento forzoso al gusto de la dinastía borbónica, ya a finales de dicho siglo la calidad interpretativa y artística del espectáculo fue despertando una pasión cada vez más amplia entre el público español. Por otra parte, la afición operística fue paulatinamente relegando al olvido la tradición hispana, que pervivía fundamentalmente en la tonadilla escénica, pieza dramático-lírica procedente del sainete, del entremés y del baile que era asimismo una pieza del teatro menor en la que se fusionaban letra, música y drama. También en las comedias de espectáculo, como las de magia, la presencia de la música tenía gran protagonismo. Pero podríamos afirmar que, al finalizar el siglo XVIII, el drama lírico español extenso, de mayores pretensiones, exceptuando el breve auge que consiguió gracias a Ramón de la Cruz (1731-1794)<sup>2</sup>, se había eclipsado tras la zarzuela calderoniana.

Finalizada la Guerra de la Independencia, y una vez derogada la Real Orden de 1799, que prohibía cantar en cualquier idioma que no fuera el castellano, la ópera resurge en nuestro país con la opereta francesa

en los primeros años del siglo, para continuar con la italiana a partir de 1814, época en la que llega a España el repertorio rossiniano, primero a Barcelona y después a Madrid.

La inauguración del Real Conservatorio de Música, creado por la reina María Cristina, cuarta esposa de Fernando VII, “se verificó con inusitada pompa el día dos de abril de 1831, con asistencia de SS. MM. y AA., de los Secretarios del despacho (Ministros) [sic], Embajadores y enviados extranjeros [...]” (Peña y Goñi, 1881/2004, p. 113). Este hecho abrigó para los compositores españoles esperanzas de un resurgimiento del arte lírico nacional. Sin embargo, la realidad fue bien distinta, ya que la labor del Conservatorio y de su primer director, Francesco Piermarini, junto con la llegada a Madrid de Rossini, acabaron por consolidar el éxito de un italianismo ya afianzado de hecho.

En este primer tercio del siglo XIX no faltaron, sin embargo, compositores o artistas españoles que destacaron, pero muchos de sus estrenos y éxitos fueron cosechados en el extranjero, principalmente en París y Londres, como fue el caso de Manuel García, Fernando Sor o Sors<sup>3</sup>, Melchor Gomis o en el siglo anterior Vicente Martín y Soler. Según Adolfo Salazar (1972), esta generación de músicos, junto con Saldoni y Carnicer, es la contemporánea a la de los liberales que fueron repatriados gracias a la amnistía concedida por la reina María Cristina a los desterrados políticos, tras la muerte de Fernando VII, en 1833. Autores como Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros o Juan Nicasio Gallego abrigarán esperanzas respecto al futuro político de la reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, que sucede a María Josefa Amalia de Sajonia al contraer matrimonio con su tío Fernando VII, tras el fallecimiento de la reina.

Entre los maestros españoles que no se exiliaron y que se dedicaron a la música para el teatro, destacaron Carnicer, Saldoni, Espín y Guillén, Eslava y Tomás Genovés (Zaragoza, 1806 - Burgos, 1861), el compositor de la ópera de Larra, cuya obra *El rapto* va a ser la primera tentativa de una ópera en español en 1832, un año después de la inauguración del Conservatorio.

La generación propiamente romántica de los músicos, la de los contemporáneos de los “liberales repatriados” es la que se enlaza con García y Sor, Arriaga o Nicolás Ledesma, y sus composiciones tuvieron dos vertientes: la de la música para teatro y la de la música instrumental. El éxito brillante lo obtendrán los primeros, que compondrán para el teatro en colaboración con los dramaturgos que estrenan en el

momento, músicos entre los que sin duda sobresalen Melchor Gomis (1791-1836), Ramón Carnicer (1789-1855), Baltasar Saldoni (1807-1889) y Tomás Genovés (1806-1861). Estos compositores entrarán en contacto literario-musical con escritores de gran relevancia en nuestro teatro romántico: Martínez de la Rosa, Juan Eugenio Hartzenbusch y Mariano José de Larra. De los encuentros entre músicos y escritores exiliados por motivos políticos durante el reinado de Fernando VII surgirán fructíferas colaboraciones en el aspecto artístico, así como la difusión por Europa de géneros e instrumentos musicales españoles, y se propiciará a su vez la recepción de influjos del romanticismo europeo (Espín Templado, 2010).

Entre los compositores expatriados forzosos destacó Melchor Gomis —a quien se atribuye el himno de Riego—, que se tuvo que exiliar en la represión del 23 a París, donde pasó apuros económicos, trasladándose a Londres, ciudad en la que “obtuvo muy buenos ingresos dando clases y vendiendo piecicillas cortas de aire español y boleros que enseñaba a cantar [...]”. Pero a Gomis no le satisfacía verse reducido a simple mercader de notas [...], su gran ambición era la música dramática y volvió a París, y allí empezó para él una nueva y brillante etapa en su vida musical, interrumpida prematuramente por la muerte” (Llorens, 1968/2006, p. 67); en esta última ciudad colaboró con Martínez de la Rosa, componiendo la música de *Abén Humeya, o la rebelión de los moriscos bajo Felipe II*, obra escrita en francés que cifraba los ideales románticos y que se estrenó con clamoroso éxito, a mediados de julio de 1830, en el teatro de la Porte Saint-Martin, tan sólo cinco meses después del estreno de *Hernani*. Larra, en su reseña del estreno de este drama en Madrid (*El Español*, 12 de junio de 1836), criticará duramente su éxito en París<sup>4</sup>, a pesar de que, en su momento, la *Revue des Deux Mondes* había elogiado la obra, así como su deslumbrante escenificación, coros, y música. Incluso la antirromántica *Revue de Paris*, en su empeño por demeritar la obra, se cuestiona si el éxito de la misma había sido a causa del escenógrafo (Lefebvre) y del extraordinario músico (Gomis).

El mismo Larra, que se muestra sarcástico respecto al éxito de su estreno en París, como hemos dicho, y demoledor respecto a su valor como drama histórico, reconoce sin embargo el arte en las técnicas escenográficas empleadas y en su música, haciendo mención del órgano y de los villancicos:

Hase puesto en escena *Abén Humeya* con un esmero digno del mejor drama, y no han contribuido poco a entretener a los espectadores el país nevado,

el órgano, los villancicos, la cueva, los muchos moros que andaban por aquellas sierras, el palacio y el negro improvisados de Abén-Humeya, y el nuevo telón de intermedios, presentado con tanta coquetería y tan buenos efectos de luz (Larra, 12 de junio de 1836; Larra, 1960, p. 225).

## 1.2. Los intentos por crear la ópera española

Paralelamente al afianzamiento de la ópera italiana en ambas capitales, Barcelona y Madrid, va surgiendo entre músicos y dramaturgos una añoranza por la creación de una ópera nacional propia en castellano, lo que llegará a convertirse en algo reiterado y continuo. La obsesión por la creación de la ópera española dará lugar a una extensa polémica que inundará prensa y escritos a lo largo de todo el siglo XIX, y al frente de la cual se sitúa Larra, en el primer tercio del siglo.

Eje nuclear de la polémica, además de la complejidad del sistema productivo y la ausencia de tradición en las instituciones docentes, era la idoneidad de la lengua castellana para la ópera, partiendo de la atribución de un origen lingüístico al hecho musical, cuestión planteada desde la mitad del siglo XVIII (Dubos, Condillac, Rousseau). Recuérdese al respecto la encendida defensa del castellano en el poema de Iriarte *La música* (1779) (Leza, 2014, pp. 511-515). De hecho, la reivindicación del idioma castellano en la ópera arranca ya a finales del siglo XVIII, con la Real Orden promulgada en 1799, que intentaba reducir el exagerado gasto de las compañías italianas y apoyar las obras escritas e interpretadas por cantantes españoles, no extranjeros (García Fraile, 2001)<sup>5</sup>. Esta polémica que se mantiene en el siglo XVIII en los términos ilustrados (economía, educación, estética) se teñirá progresivamente en el siglo XIX de tintes nacionalistas por el deseo de vincular la ópera a elementos propios de la nación española (Leza, 2014, pp. 500-503).

Esto ya es palpable en el momento que nos interesa ahora, primer tercio del siglo XIX, en el que los maestros compositores de música para el teatro buscaron para la escritura de sus textos operísticos a dramaturgos de primera categoría entre los más destacados literatos de la generación romántica, como los ya mencionados Eugenio Harztenbusch, Antonio García Gutiérrez, Patricio de la Escosura, Bretón de los Herreros y Mariano José de Larra. Si bien, tanto entre los músicos que regresaron a España tras la muerte de Fernando VII como entre los que no sufrieron exilio (Carnicer, Saldoni y Genovés), fue habitual la composición de óperas en italiano antes de iniciar los in-

tentos en español (Espín Templado, 2010). Veamos la trayectoria de estos tres maestros compositores que abrieron el camino de la ópera española.

Ramón Carnicer (1789-1855), fascinado por Mozart y después por Rossini, tras haber viajado por toda Europa y después de escribir un par de óperas italianas, estrena una tercera ópera en 1822, de tema español pero en lengua italiana: un *Don Juan Tenorio* traducido al italiano: *Don Giovanni Tenorio, ossia Il convitato di pietra*, que se estrenó en el teatro Santa Cruz de Barcelona, dirigido por él mismo hasta 1827 y desde donde había gestionado y abastecido de compañías italianas al público catalán. Requerido en Madrid por el Ayuntamiento en esa fecha, se le encargó por real decreto la dirección de los Teatros de la Corte, con lo que se convirtió en promotor importante del furor filarmónico que enseguida invadió a los aficionados madrileños.

Para hacernos una idea de lo inconcebible que parecía entonces, y aun mucho después hacia finales de siglo, escribir ópera si no era en lengua italiana, recordaremos el caso del drama romántico *Los amantes de Teruel*, que Hartzenbusch había estrenado el 17 de enero de 1837 y, sin embargo, hasta 1889 no será convertido en ópera por Bretón, ya en otro momento de la historia del teatro y de la literatura, en plena época realista, tanto desde el punto de vista del verismo musical, como desde el literario, alejado ya de las corrientes del Romanticismo. Sin embargo, cuando Chapí mostró su interés por esta obra paradigmática del drama histórico romántico español y quiso entrar en contacto con Hartzenbusch, que ya contaba con 69 años, solicitó a Arrieta que le hablara de su intención de arreglar el libro “y ver si este señor tiene inconveniente en permitirlo [...] y al mismo tiempo que me la tradujeran al italiano<sup>6</sup>, y para la temporada del 76 al 77 ver si en Madrid podía conseguir su ejecución [...]”. “Podré contar con usted para tratarlo con el señor Hartzenbusch. Espero” (Ibneri, 1995, pp. 67-68).

Pero ni siquiera Carnicer, con su *Don Giovanni Tenorio*, o con su *Colombo*<sup>7</sup>, ambas aproximaciones a la creación del espectáculo lírico-dramático nacional por su tema español y por sus melodías nacionales, logró el triunfo de la ópera española. El otro *Don Juan*, el de Mozart, tardaría todavía doce años en llegar a España (Pagán y de Vicente, 1997, p. 162). Carnicer se desilusionó respecto a la creación de un teatro nacional, pero triunfó su reputación en la Corte, y Fernando VII, a pesar de conocer la trayectoria liberal del músico, lo obligó por real decreto a trasladarse a Madrid, junto con su familia, para la organización de la ópera italia-

na. Como hemos dicho anteriormente, su presencia en la capital como director de los teatros de la corte Príncipe y de la Cruz fue el motor importante y eficaz del furor filarmónico que invadió a los aficionados madrileños. Sus óperas, ya teñidas de matices románticos acentuados, alcanzaron el éxito, como la estrenada en 1838, titulada *Ismalia ossia Morte ed Amore*, cuyo tema “amor y muerte” era ya propio de la ópera romántica por antonomasia.

Baltasar Saldoni (1807-1889), compositor también catalán, logra triunfar con su ópera *Ipermestra*, de sesgo romántico, escrita por Metastasio y de inspiración belliniana, lo que le acarrea la fama y la solicitud de su música por parte de los escritores románticos: a Gertrudis Gómez de Avellaneda le escribe una romanza; a Gil y Zárate, una canción con acompañamiento de guitarra para su *Don Carlos el Hechizado*. Otras óperas de Saldoni que seguían el tono romántico del momento responden a la emoción que despiertan los *Romances históricos*, publicados por el duque de Rivas en 1841, sin embargo han permanecido inéditas hasta la fecha su *Boabdil, último rey moro de Granada* y *Guzmán el Bueno*, su última ópera, compuesta en 1855.

El tercero de los maestros españoles que colaboraron con eximios escritores románticos fue el zaragozano Tomás Genovés (1806-1861), quien compuso la música del texto operístico de Mariano José de Larra que nos ocupa, *El rapto*, cuyo fracaso de estreno detallaremos más adelante.

Estos fracasos desanimaban a nuestros autores y músicos, a pesar de lo cual todavía se pueden contar aislados esfuerzos por lograr el nacimiento la ópera española, como es el caso del maestro Ventura Sánchez Lamadrid, con una obra basada de nuevo en el personaje de *Cristóbal Colón*, y otra, *La congiura di Venezia*, basada en el drama de Martínez de la Rosa. También Basilio Basili, de origen italiano, participó en los ideales de creación de la ópera española con la composición de *El diablo predicador*, en 1846, con texto de Ventura de la Vega basado en una comedia de Belmonte y Bermúdez.

Resumiendo el panorama de la creación operística en España durante los treinta primeros años del siglo XIX, a pesar del estreno de cierto número de obras nacionales, se puede afirmar con Cortizo (2002, p. 21) que:

Ninguna de ellas —si exceptuamos *El Rapto* de Genovés— está escrita en castellano, y todas ellas perpetúan modelos extranjeros, con largos recitados acompañados al piano desde el foso. Todo ello, aunque contribuye sin duda a generar una nueva posibili-



dad que en las décadas siguientes reclamará con más fuerza la creación de un género nacional, no supone todavía la creación de un lenguaje propio que valore y desarrolle las características de nuestra lengua como lengua lírica.

A raíz del estreno de Larra, en 1832, irán acrecentándose el interés y las cuestiones pertinentes relativas a la creación de una ópera nacional. Sin embargo, tendremos que esperar todavía nueve años para que también en el Teatro de la Cruz de Madrid, el 20 de julio de 1841, Basilio Basili componga la música de su ópera nueva en tres actos *El contrabandista* que, siguiendo el ejemplo de Larra, estaba escrita en castellano, con un texto de Tomás Rodríguez Rubí. Otro intento de maestros y dramaturgos románticos españoles por desarrollar un drama lírico en español paralelo a la ópera italiana fue *El Trovador*, de García Gutiérrez, con el texto adaptado por Andrés Porcell, hermano del maestro Francisco Porcell (1813-1881), autor de la música, que se estrenó en Pamplona en 1842 y en Santiago de Compostela en 1843, adelantándose diez años a Verdi<sup>8</sup>.

Se nos presenta así Larra como pionero absoluto en el nuevo camino abierto a la creación de la ópera española.

## 2. LARRA Y EL TEATRO: AUTOR ORIGINAL, TRADUCTOR Y CRÍTICO DE OBRAS TEATRALES

La postergación y los juicios peyorativos, por parte de la crítica, que la obra dramática de Mariano José de Larra afrontó desde sus inicios, se han subsanado con recientes y cada vez más reveladores estudios que completan la vida y obra del escritor con una de las facetas cuyo interés motivó más su escritura: el teatro. Podemos afirmar, sin temor a exagerar, que el teatro conformó parte de la vida, de la obra y de la personalidad de Larra. Estudios sobre la crítica del panorama teatral de la época dan fe de la frecuencia con que Larra asiste a los espectáculos dramáticos, publica crítica teatral y escribe para los escenarios madrileños durante los años que van de 1831 hasta su muerte, en 1837, y nos revelan la modernidad de su visión crítica sobre la escena de su época.

La obra teatral de Larra, creador original y traductor-adaptador de obras extranjeras, aunque de mucho menor calado en la actualidad que su labor como articulista- nos da fe de su firme intención de figurar en la primera fila de los dramaturgos de éxito y en la corriente imperante de la escena madrileña. De hecho, si analizamos su bautismo escénico con las tres primeras obras dramáticas que escri-

be a los veintidós años, en 1831 y al año siguiente, 1832, tendremos la clave de su plena voluntad de inserción en los gustos del público de la época. Los tres géneros dramáticos escogidos serán: un drama histórico romántico, *El conde Fernán González*, obra original; *No más mostrador*, traducción y adaptación de un vodevil francés; y la ópera española *El rapto*, escrita cuando la prensa se hacía eco de la aspiración de público, compositores y dramaturgos españoles por lograr una ópera nacional genuina que emulara a la italiana triunfante. Las tres obras nos muestran la aspiración de Larra a triunfar en el teatro, pues los géneros elegidos eran en ese momento los más aplaudidos por el público madrileño del momento (Espín Templado, 2009a).

Sus obras originales, sus traducciones y sus críticas de estrenos y traducciones nos revelan sus opiniones sobre la importancia que tiene el teatro y que adquiere cada vez con más fuerza en la sociedad. Y esa misma situación del panorama teatral de la época, que él analiza y juzga tan severamente, condiciona también su producción con las limitaciones que la época le impone. Si por un lado es muy consciente de la invasión traductora y las consecuencias negativas a que esto puede conducir, tampoco está dispuesto a marginarse de la moda y los gustos que nutren la escena, aunque propugne, eso sí, una honestidad y una calidad en la tarea de la traducción o de la adaptación (Espín Templado, 2011a). Como he repetido en numerosas ocasiones, y ya advirtió Monleón (1976, pp. 75-77), sería un contrasentido valorar la obra teatral de Larra fuera del contexto teatral de su época.

Sus críticas teatrales no se reducen a los manidos tópicos de las reseñas de la época, consistentes en elogiar a intérpretes y dar fe de la buena o mala recepción del público. Larra pasa revista a todos los elementos de la representación desde un riguroso criterio en los que su sagaz e inteligente juicio nos transmite su opinión al respecto: sobre los espacios teatrales, los telones y objetos de la escenografía, la declamación, la dicción, la mímica y el vestuario de los actores. La valía del texto o la adecuada traducción del mismo son objeto de un pormenorizado examen en sus críticas teatrales. Todo ello revela su profunda convicción sobre la función tan esencial que el teatro desempeña en la sociedad, pues además de ser la más importante de entre las diversiones urbanas de la época, para Larra “los teatros son el termómetro de la civilización de las naciones” (Larra, 7 de noviembre de 1832).

### 3. LARRA Y LA ÓPERA

Larra consideraba que debería darse prioridad al teatro nacional frente a la ópera, ya que esta era muy costosa a causa de la escenografía y los cantantes, y propuso una diferenciación entre las empresas y los locales dedicados al teatro lírico y las dedicadas al teatro declamado o “de verso”, como se las denominaba. Esta separación de espacios y empresarios entre ambos espectáculos, que en la actualidad nos parece lo normal, es una muestra más de su instinto innovador, pero no era una tarea sencilla en la época de Larra, ya que, según consta en documentos del archivo de la Villa de Madrid, el teatro declamado quedaría así en franca desventaja frente al de la ópera, debido a la aplastante afición por este género del público madrileño en aquel momento (Catalán Marín, 2000, pp. 8-9), lo cual corrobora Carmena y Millán (1878/2002, p. 51) en su *Crónica de la ópera italiana en Madrid* cuando, refiriéndose a los años veinte y treinta del siglo XIX, afirma que:

La absoluta concurrencia a la ópera engendraba el absoluto abandono del teatro de verso. En vano autores y comediantes ponían el grito en el cielo y se lamentaban de la falta de protección y patriotismo del público; este (sic) atraído por el prestigio de la novedad, por el atractivo de la música y por el precepto de la moda, no paraba mientes en tales reconvenciones.

Sin embargo, a pesar de su defensa del teatro nacional, Larra no pudo, ni quiso, coartar su afición por la ópera, sino que, muy al contrario, y lo que fue más innovador, se erigió en defensor de la ópera española. Muy ilustrativas al respecto son sus palabras sobre la ópera del maestro Ramón Carnicer *Eufemio de Messina ossia i sarraceni in Sicilia*, recientes todavía las duras críticas a su ópera, pues en junio del mismo año se había estrenado *El rapto*. En ellas se trasluce el resentimiento por los juicios negativos de que fue objeto, doliéndose del poco espíritu patrio que caracteriza a los españoles para juzgar las creaciones propias, frente a italianos y franceses, quienes, muy al contrario, siempre exaltan lo autóctono:

Si el buen sentido, y un amor verdaderamente patrio, presidiesen a nuestros espectáculos teatrales, rara vez tendríamos el disgusto de escuchar proposiciones vergonzosas, dirigidas contra nuestros ingenios, y más denigrantes a quienes las propalan, que a las personas a quienes van dirigidas. Esto es lo que se verifica con especialidad cuando se ejecuta en nuestros teatros alguna ópera de compositores españoles. Al propio tiempo que en Italia se ensalzan hasta lo

sumo las óperas de sus maestros [...] al propio tiempo que los franceses sostienen hace ya mucho tiempo, una larga y acalorada contienda, pugnando sin cesar por dar a su música la preferencia sobre la italiana, nosotros, esto es, un corto número de pretendidos inteligentes de tono, para quienes todo es malo como no tenga el olor transpirenaico, trabajan con el mayor empeño en sofocar el ingenio nacional, en vulnerarle, en reducirle a la nada. Afortunadamente hay siempre oposición de tan antipatrióticos designios. La sensatez y la cordura de la mayoría instruida [...] se la ve siempre salir al encuentro, aplaudiendo y ensalzando los esfuerzos de los ingenios nacionales, prestándoles el tributo debido a sí mismos, y al suelo que les vio nacer (Larra, 19 de diciembre de 1832)<sup>9</sup>.

#### 3.1. Críticas operísticas

En cuanto a la labor desarrollada por Larra como crítico operístico, contamos con once críticas sobre óperas representadas en Madrid (Fuentes Mollá, 2010, pp. 455-488)<sup>10</sup>, en muchas de las cuales se muestra como sutil observador del interés que la ópera española puede despertar en el público. Como ha observado Catalán Marín (2000), llama la atención la continua comparación establecida por Larra entre las óperas objeto de sus reseñas y la situación política del momento, debido a la coincidencia de fechas en las que ejercía la crítica operística con sus discrepancias contra el gobierno de Martínez de la Rosa. Sus críticas políticas se centraban fundamentalmente en la demora en la redacción de la nueva Constitución, la ineficacia para finalizar la guerra carlista y la desinformación sobre la epidemia de cólera extendida en Madrid.

Pero no se limita Larra a la similitud metafórica entre ópera y política, lo que una y otra vez saca a colación en sus reseñas, sino que asimismo expone criterios respecto a los libretos y a sus interpretaciones líricas relativas al canto y a la música orquestal. Casi siempre identifica libretto con argumento (salvo en *La parisina*), estableciendo como parámetros de calidad, lo mismo que para el teatro declamado, la verosimilitud y el interés en el desarrollo de la acción. Larra distingue irónicamente dos grupos entre los críticos de las Bellas Artes (poesía, música, y pintura): el de los muy entendidos, a quienes llama “los señores inteligentes”, “facción quisquillosa y pedante”, y el de los “espectadores de buena fe”, entre los que se sitúa y a los que define con las siguientes palabras:

[...] felizmente no somos profundos inteligentes, gustamos de dejarnos arrebatar en materia de diversión por las impresiones agradables, sin presentarles

el acerado escudo de una crítica rigorista donde se estrellen (Larra, 3 de mayo de 1834).

A pesar de calificarse modestamente como un no entendido ni especialista y de identificarse en cambio con el espectador cuya prioridad es simplemente disfrutar del espectáculo, Larra ofrece inequívocas muestras de ser un entendido superior a la media en lo que atañe a las técnicas del “belcanto” y de la interpretación musical, a juzgar por sus afinados comentarios.

### 3.2. Larra, autor original de *El rapto* (1832)

*El rapto*, texto dramático de Larra con música del maestro Genovés, debe ser considerada la primera ópera del siglo XIX escrita en español. A pesar de que Cortizo (1996) ha señalado la obra, desde el punto de vista de su estructura musical, como antecedente del futuro género zarzuela, basándose en las opiniones de François Joseph Fétis (1862), repetidas a su vez, dieciocho años después, por Baltasar Saldoni (1880, II, pp. 230-234), es evidente que fue escrita como ópera y como tal fue recibida por el público, como así consta en la crítica a su estreno en *Cartas Españolas* (jueves 21 de junio de 1832). Asimismo, la historiografía musical posterior a Fétis, pero anterior a Saldoni, la recoge y la menciona como tal ópera, ya que Carmena y Millán (1878/2002, p. 76) menciona la obra de Larra y Genovés en una nota al pie, a pesar de que su crónica se refiere a la ópera italiana: “El 16 de junio de 1832 se cantó en el teatro de la Cruz la ópera española<sup>11</sup> del maestro Genovés, titulada *El Rapto*, que fue interpretada por la Campos, Galdón, Rodríguez y Salas”. Sin embargo, no se menciona a Larra como autor del texto. Peña y Goñi, en 1881, no se cuestiona su género, sino que, al contrario, constata también su estreno como ópera<sup>12</sup>.

En la historiografía literaria de finales del siglo XIX, la primera atribución de la autoría de *El rapto* a Larra es de Blanco García (1891, II, p. 232). En el siglo XX, Carmen de Burgos (1919, p. 89) la da por asentada, y como tal ha sido aceptada por la crítica posterior (Méndez Bejarano (1921, p. 91), Cotarelo y Mori (1934, pp. 175-178), Sánchez Estevan (1934, pp. 57-59) y más recientemente Romero Tobar (1991, p. 38), quien señala sin embargo que “en ningún escrito posterior de Larra, ya fuera público o privado, se cita para nada esta obra musical”.

Está claro que su autor fue Mariano José de Larra, ya que así aparece profusa y repetidamente en la prensa del momento previa al estreno y posterior al mismo. El hallazgo del nuevo manuscrito encon-

trado entre los papeles del escritor en posesión de los herederos y con la grafía de Larra en sus correcciones así lo corrobora. Si damos crédito al comentario de la crítica aparecida en *Cartas Españolas* (21 de junio de 1832, pp. 327-328): “[...] dicho libretto (sic) tiene traza de un cajón de sastre, hecho a remiendos, y cosido y añadido y recortado (sic) por manos diversas, cada una a cual más inhábil y apelmazada [...]”, podríamos admitir la hipotética posibilidad de que se diera una fortuita colaboración con algún otro escritor, aunque dicho comentario más bien parece dictado por la enemistad de quien se presume que lo escribe aunque no lo firma, Carnicer, contra Larra.

Según datos del Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Genovés había presentado *El Rapto* a la Junta Facultativa del Conservatorio antes de su estreno, con la aspiración de llegar a convertirse en Maestro Honorario de la corporación, lo que no consiguió en ese momento. El acta de dicha junta, firmada por Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero, además de por el director Piermarini, hace constar que:

Don Tomás Genovés, profesor de música, con oficio de 14 de mayo pasado, me remitió la ópera española en un acto titulada *El rapto*, música suya, para someterla a nuestro examen y gozar del título y privilegio que concede el Art. 7 del Cap. XI del Reglamento de este Real Conservatorio, aprobado por su majestad el Rey N. S.

Tras los iniciales elogios por “la continuada aplicación de este joven”, el juicio que se emite será bastante negativo para el novel maestro:

El señor Genovés en muchas partes de su composición ha fallado a los preceptos del Arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía (esto es el cuerpo de las voces, el de los instrumentos de cuerda y el de los de aire), ya sea por la poca corrección que se halla en muchas partes, ya sea por el descuido con el colocado de las palabras bajo las notas y concluyo con decir que no creo al señor Genovés acreedor a la gracia que solicita... Que siga escribiendo, que se aplique y estudie mucho los grandes modelos” (Actas de la Junta Facultativa, I, 1830-1838, 5 de junio de 1832)<sup>13</sup>.

A pesar de esta valoración negativa de la Junta del Conservatorio presidida por Piermarini, once días después se estrenaba *El rapto* bajo la responsabilidad de Carnicer, quien dispuso para el estreno la compañía compuesta solo por cantantes españoles, quizá influido por la autoría del texto por parte de Larra.

### 3.2.1. Reseñas y noticias del estreno de *El rapto*

La expectación de la crítica ante una ópera en castellano era grande, y llama la atención por su personalismo y parcialidad la dura crítica de Carnerero a la obra de Larra y Genovés, ya que poco antes había ensalzado enormemente la labor de este compositor en *La rosa blanca e la rosa rossa*, estrenada en el mismo teatro de la Cruz el año anterior al estreno de *El rapto*, el 17 de agosto de 1831.

Era usual dar cuenta en los periódicos de los ensayos de cada nueva obra para crear expectación sobre la misma en reseñas previas al estreno y así sucedió con *El rapto*, con el valor añadido de la esperanza en el renacer de la ópera nacional, como se puede leer en el suelto del *Diario de Avisos* la víspera de su estreno:

Se está ensayando para ejecutarse inmediatamente la ópera española en dos actos titulada *El rapto*, música del maestro D. Tomás Genovés. Este profesor, cuya primera producción fue *Enrique y Clotilde*, presenta a los filarmónicos madrileños su segundo ensayo, esperando que una ópera, en que el argumento, el idioma, el compositor y las partes que la ejecutan, todo es español, podrá merecer entre sus compatriotas algún interés e indulgencia, a pesar de la extrañeza que puede causarles este género fuera de uso, cree que celebrarán ver renacer la ópera nacional, abriéndose una nueva carrera a los ingenios españoles. Los versos que no están destinados al canto serán representados según costumbre, de la que no ha querido apartarse el compositor (15 de junio 1832).

Asimismo, en *Cartas españolas* (15 de junio 1832, p. 270) se anuncia:

Se va a ensayar una ópera bufa en español titulada: *El Rapto*, compuesta por el maestro don Tomás Genovés, ya conocido de este público por una producción que se oyó con gusto el año pasado en uno de los teatros de la capital. Esta ópera, nueva en su género, será ejecutada por jóvenes españoles, que ya han dado pruebas de estudio y de celo en las óperas italianas; y no dudamos que el público, siempre deseoso de animar á los talentos de su país, los tratará con indulgencia, animando al maestro para que ésta no sea la última obra que oigamos suya. Con semejantes ejemplares podemos prometernos ver restablecida nuestra ópera española.

Pero a pesar de la gran expectación creada alrededor del nuevo género lírico español, el estreno de *El rapto* no cumplió las expectativas de éxito, ya que,

aunque el anónimo crítico de *Cartas Españolas* (21 de junio de 1832, pp. 327-328) valora algunos aspectos de la música en una extensa crónica -“En la música hay centellas de genio, viveza en algunos temas no desnudos muchos de ellos de reminiscencias”-, también pone en duda que esta nueva producción

contribuya en nada al aumento de su crédito [...], ya que el poema de esta composición música (sic) es de lo más sublimemente detestable que puede ponerse en escena; no concebimos cómo el señor Genovés ha elegido tan mal ejercitando su ingenio y su paciencia sobre *parola* tan macarrónica y absurda. Las piezas de música están colocadas sin el menor discernimiento [...] y, en fin, reina en todo el conjunto un desconcierto nocivo a los resultados musicales, al efecto teatral, y a los intereses del compositor. [...]. El murmullo desaprobador del público lo ha hecho sentir en varios pasajes mucho mejor que pudiera hacerlo el artículo de un periódico.

No obstante, al principio de esta larga reseña del estreno en la sección *Teatros*, que aparece sin firmar en *Cartas Españolas*, se hace hincapié en lo contra-productores que fueron los falsos aplausos inoportunos y forzados por parte de los “aplaudidores”, a quienes califica de “amigos tontos” que pueden hacer más daño que el enemigo encarnizado, ya que “introducen a ciegas y a locas un palmoteo, precisamente en ocasión en que los concurrentes se sienten menos dispuestos a continuarle [...] y el contra-aplausos sale al encuentro”. En cuanto a los actores, los disculpa o justifica en parte debido a “su inexperiencia de la escena”, destacando la actuación del intérprete del criado, quien “obtuvo los honores de la sesión: hay en su ejecutor cierta facilidad, desembarazo, intención, y fue aplaudido” (*Cartas Españolas*, p. 328).

## 4. ESTRUCTURA DE *EL RAPTO*: MÚSICA Y TEXTO

La ópera alterna el verso asonantado en los cantables con la prosa en los recitados, en la disposición que exponemos a continuación. Seguimos las secuencias en el desarrollo del argumento respetando la división de escenas y transcribiendo las acotaciones del texto y los números musicales de cada acto<sup>14</sup>.

### 4.1. Sinopsis del argumento del acto 1.<sup>º</sup>

La acción se sitúa en el jardín de una quinta de recreo, propiedad de don Pedro de Torozos, en un pueblo cercano a Zaragoza. Es de noche y los criados se afanan en iluminar y adornar el jardín. Los criados (coro general, de hombres y mujeres) alaban y dan la



enhorabuena a don Pedro por la inminente llegada de su hija Elena, que vuelve a la casa paterna tras una ausencia de once años (escenas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>). La criada Pilar cuenta al resto de la servidumbre que la madre de la joven Elena murió en un viaje que hizo a París acompañada de la niña, quien quedó allí bajo la tutela de sus parientes maternos, que se encargaron de su educación. Llegada la edad apropiada, don Pedro planifica su casamiento con un noble, para lo que organiza un encuentro en una “granja” a las afueras de Zaragoza entre él, el novio y su hija, que debe venir desde Francia acompañada del hermano de don Pedro, ninguno de los cuales se conoce entre sí: “... de manera que en compañía / y amor van a reunirse / tres personas que en la cara / no pueden reconocerse” (escena 3.<sup>a</sup>). Don Pedro recibe, a través de su criado Sancho, una carta de su hermano en la que se le comunica que en el viaje su hija ha sido secuestrada por catorce hombres armados capitaneados por un caballero rico, al que la joven no ha ofrecido mucha resistencia (escenas 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>). Doña Elena sufre un desmayo y es socorrida en el cenador de la quinta por Rodrigo y otros criados de don Enrique. Este pergeña la mentira que los salvará del trance y que comunica a su criado Rodrigo: fingirán que la dama que acaban de secuestrar es su hermana, que le acompaña a sus esponsales (escenas 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>). Amo y criado traman intercambiar personalidades y vestiduras. Cuando doña Elena recupera el sentido, don Enrique promete restaurar su honor confesando a su padre sus intenciones de casarse con ella (escenas 8.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>). Mientras que don Enrique saluda a Sancho, el criado de don Pedro, y se dispone a conocer a su suegro haciéndose pasar por criado, Elena se lamenta por el engaño que va a infligir a su padre, pero acusa a Cupido de la tiranía de sus dardos. El criado Rodrigo entra en la quinta del brazo de Elena, y haciéndose pasar por el noble señor acompañado de su hermana (escenas 10.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup> y 13.<sup>a</sup>), saluda a don Pedro que, a su vez, va acompañado de su criada Pilar, a la que hace pasar por su hija.

#### 4.1.1. Desarrollo de escenas cantadas (verso) y habladas (prosa) del acto 1.<sup>o</sup>

La acción sucede en el siglo XVI.

Números musicales. Introducción instrumental n.º 1. I. Introducción. Don Pedro y Coro: “Albricias que hoy llega “. N.º 2. Don Pedro y Coro: “Es posible “. N.º 3. Aria de Rodrigo: “Heme aquí ya, de criado “. N.º 4. Aria de Elena: “¡Ay, desgraciada mísera !“. N.º 5. Quinteto con coro: Elena, Pilar, Enrique, Rodrigo y don Pedro: “Juremos, bien mío “.

“La escena se finge en una finca de don Pedro, inmediata a un pueblo de Zaragoza, en el siglo XVI”.

“Jardín de la Quinta. A la izquierda del actor ingreso a la casa de don Pedro. A la derecha se ve la entrada a un cenador practicable. Una verja al fondo de parte a parte. Es de noche y los criados de ambos sexos que aparecen están ocupados en adornar e iluminar el jardín y enrejado de la casa”.

Escenas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>. MÚSICA.

Escena 1.<sup>a</sup>: “Pilar, criados de la quinta. Don Pedro y criados de la quinta”.

Escena 2.<sup>a</sup>: “Don Pedro que viene a la casa”.

Música n.º 1. *Introducción. Don Pedro y Coro*: “Albricias que hoy llega...”.

Escena 3.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Pedro con algunos criados va a recorrer el jardín. Quedan otros en la escena”.

Escena 4.<sup>a</sup>. PROSA: “Sancho, que viene por la derecha algo borracho”.

Escena 5.<sup>a</sup>. PROSA y MÚSICA: “Don Pedro y otros criados regresan al jardín”. “Todos entran en la casa”. Música n.º 2. *“Don Pedro y Coro general”*: “¿Es posible?...”.

Escena 6.<sup>a</sup>. PROSA: “Doña. Elena, sostenida por Don Enrique, Rodrigo y dos criados, que salen todos por la derecha arriba y entran por las verjas que quedaron abiertas. Trajes de camino”.

Escena 7.<sup>a</sup>. MÚSICA: “Rodrigo solo”.

Música n.º 3. *“Rodrigo”* (aria): “Heme aquí ya, de criado...”.

Escena 8.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Enrique, Doña Elena y los dos criados que salen del cenador. Doña Elena está aún accidentada”. “Doña. Elena (volviendo poco a poco en sí)”.

Escena 9.<sup>a</sup>. PROSA: “Aparece Sancho por la puerta de la casa a la izquierda”.

Escena 10.<sup>a</sup>. MÚSICA: “Doña. Elena y los dos criados algo estirados y en observación”.

Música n.º 4. *“Doña Elena”* (aria): “¡Ay, desgraciada! Mísera...!”.

Escena 11.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Enrique por la puerta de la casa”.

Escena 12.<sup>a</sup>. PROSA y MÚSICA: “Rodrigo, de gala, entra por la verja”.

Música n.º 5. Quinteto con coro: Elena, Pilar, Enrique, Rodrigo y don Pedro: “Juremos, bien mío...”.

Escena 13.<sup>a</sup>: “Don Pedro, Pilar, vestida de señora. Criados. Séquito del marqués que entra en la escena a una señal de Rodrigo”. Don Pedro, que oportunamente habrá presentado a doña Elena a don Pedro, da el brazo derecho a Pilar y el izquierdo a su supuesta hermana. Reiteradas las cortesías y los cumplimientos, se entran todos por la puerta de la casa, siendo los primeros los fingidos novios”.

#### 4.2. Sinopsis del argumento del acto 2.<sup>o</sup>

Continúa siendo de noche. Entran en una sala de la quinta de don Pedro los dos séquitos con sendos fingimientos. Don Pedro se sorprende de la rudeza de Rodrigo (su falso yerno), que se esmera en ser desagradable para que se rompa el compromiso no deseado por su amo (escenas 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>). Ante la discusión de don Enrique con su criado Rodrigo, entra don Pedro, y de nuevo Rodrigo continúa siendo impertinente y pretenciosamente vanidoso con su futuro suegro (escenas 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>). Entra la pretendida novia, que es en realidad la criada Pilar. De esta manera, los galanteos se producen entre los criados disfrazados de los señores y bailan tres coplas de una jota que se interrumpe cuando doña Elena apaga la luz (Escenas 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>). En la confusión producida a causa de la oscuridad, doña Elena le confiesa a don Enrique que ha descubierto que el dueño de esta casa es su padre y que debe acabar el fingimiento y restaurarse su honor (escena 9.<sup>a</sup>). A las voces de don Pedro, que cree que hay ladrones en la casa, acuden los criados con luces y doña Elena cae a los pies de su padre implorando perdón y entregándole la carta que había escrito a su tío para que ella volviera a España a desposarse (escena 10.<sup>a</sup>). Don Pedro perdona a su hija y a don Enrique, que la pide en matrimonio, concertándose las dobles bodas de amos y de criados con el contento, baile y festejo general (Escenas 12.<sup>a</sup> y final (Música y Baile)).

##### 4.2.1. Desarrollo de escenas cantadas (verso) y habladas (prosa) del acto 2.<sup>o</sup>

Números musicales. N.<sup>o</sup> 6. Don Pedro y coro: “Con que el novio”. N.<sup>o</sup> 7. Dúo de Enrique y Rodrigo: “Ya se abrió la gloriosa palestra”. N.<sup>o</sup> 8. Dúo de Rodrigo y don Pedro: “Yo sé dos o tres gramáticas”. N.<sup>o</sup> 9. Dúo de Elena y don Pedro: “¡Hija desventurada!”. N.<sup>o</sup> 10. Rondó Final, Elena y coro: “La tormenta opaca y fiera”.

“El teatro representa una sala en la quinta de don Pedro. A la derecha en primera capa, hay una ventana que se supone dar al campo. En segunda capa, al mismo lado, hay una puerta que conduce al exterior.

A la izquierda en primera y segunda capa, hay otras puertas que dan a dos aposentos interiores. Al centro habrá también puerta que conduce al interior y a la habitación de don Pedro. Continúa siendo de noche. Sobre una mesa a la izquierda habrá luz. Sillería regular”.

Escena 1.<sup>a</sup>. MÚSICA: “Sancho y criados de la quinta. Unos coristas y comparsas. Coro general”.

Música n.<sup>o</sup> 6. “Unos coristas y comparsas”: “Con que el novio”.

Escena 2.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Enrique y séquito. Doña Elena, Rodrigo, Pilar y don Pedro”.

Escena 3.<sup>a</sup>. MÚSICA: “Don Enrique y don Rodrigo. El coro acude a los gritos. Coro general.

Chanzas entre ellos. Comentarios del Coro general”.

Música n.<sup>o</sup> 7. “Dúo de Enrique y Rodrigo: Ya se abrió la gloriosa palestra...”.

Escena 4.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Pedro por la puerta del centro”. “Todos, menos don Pedro y Rodrigo, se van por donde vinieron”.

Escena 5.<sup>a</sup>. PROSA y MÚSICA: “Don Pedro y Don Rodrigo”.

Música n.<sup>o</sup> 8. “Dúo de Rodrigo y Don Pedro: Yo sé dos o tres gramáticas...”.

Escena 6.<sup>a</sup>. PROSA: “Rodrigo solo”.

Escena 7.<sup>a</sup>. PROSA: “Rodrigo. Pilar por la puerta del centro”.

Escena 8.<sup>a</sup>. MÚSICA y PROSA: “La escena está vacía. Tocaban y cantaban dentro y más cerca que antes la jota aragonesa.

PROSA. Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla don Enrique dentro”.

Música n.<sup>o</sup> 9. Cantan tres coplas de jota aragonesa: “Asómate a esa ventana...”, “No pierdas ¡Ay! los momentos...”, “Vivan la novia y el novio...”

“Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla don Enrique dentro”.

Escena 9.<sup>a</sup>. PROSA: “Doña. Elena y demás que se nombran, cada uno con sus versos”.

Escena 10.<sup>a</sup>. PROSA: “Los criados por el centro y derecha con luces. Sancho trae la tranca que pidió don

Pedro. Se encuentran casi reunidos doña Elena y don Rodrigo. Doña Elena da un grito y se arroja a los pies de su padre”.

Escena 11.<sup>a</sup>. MÚSICA: “Don Pedro y doña Elena”.

Música n.º 10. “Dúo. Don Pedro y Doña Elena: “¡Hija desventurada...!”.

Escena 12.<sup>a</sup>. PROSA: “Don Enrique, Rodrigo, Sancho, Pilar. Todos los criados de la casa y séquito de don Enrique”.

Escena Final. MÚSICA Y BAILE: “Coro de hombres. Coro de mujeres. Todos”.

Música n.º 11. “La tormenta opaca y fiera”.

## 5. EL RAPTO EN LA TRADICIÓN DRAMÁTICO-LITERARIA

El argumento, lenguaje y desarrollo de la acción del texto dramático de la ópera *El rapto*, ambientada en el siglo XVI, intenta recrear una de tantas comedias del Siglo de Oro, siguiendo su paradigma reflejado en esquemas relativos a la acción y al carácter o tipología de los personajes:

Amor a primera vista del galán y la dama: Don Enrique y Doña Elena.

Rapto o secuestro de la dama.

Suplantación de personalidades y enredo a través del travestismo.

Anagnórisis o descubrimiento de los verdaderos personajes que encubren los disfraces.

El criado gracioso.

Final feliz: dobles bodas de señores y criados.

La suma de todos estos elementos confiere al enredo de la acción una similitud con las comedias clásicas: desde el casamiento de la joven Elena, concertado por poderes y a conveniencia de su progenitor, Don Pedro, hasta su “secuestro” o *rapto*, por el que luego resultará casualmente ser el elegido por su padre para casarse con ella. El amor a primera vista entre el noble “secuestrador”, Don Enrique, conde de Torozos, y su raptada, Elena. El engaño a través del disfraz que suplanta la personalidad de cuatro de los personajes, que deben encontrarse sin conocerse personalmente, y la anagnórisis, con el final feliz de los dos casamientos de diversa categoría social: señores y criados. Las escenas más cómicas de Rodrigo, fiel trasunto del criado gracioso del Siglo de Oro, y que será el personaje más celebrado en su actuación el día del estreno. Todo ello, junto con el

lenguaje, nos lleva a la comedia áurea como fuente de inspiración dramático-literaria de Larra.

El reflejo de los clásicos, tanto en refundiciones y adaptaciones como simplemente en la ambientación de las mismas, tendrá posteriormente presencia, si no muy abundante sí constante, en nuestro teatro lírico de los siglos XIX y XX (Espín Templado, 2009b pp. 1096-1111), y una vez más, Larra se manifiesta como un innovador en este tratamiento clásico de su pionera ópera española. Los criados disfrazados de señores (Rodrigo y Pilar) —y, en esta ocasión, el doble juego de disfraces, pues el señor, Don Enrique, también se disfraza de sirviente— es un recurso ampliamente utilizado en el teatro clásico<sup>15</sup> y que dos décadas después, a mitad de la centuria, recogerá también Gustavo Adolfo Bécquer en su zarzuela *Tal para cual*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 5 de octubre de 1860 (Espín Templado 2011b, pp. 139-142).

El verso no brilla especialmente por su complicación ni por su rigor. Se reduce a rima asonantada en los pares, siguiendo la tradición del romance, y solamente en los cantables. A veces, cae en la irregularidad, e incluso en el ripio, cuando se pretende conseguir el efecto cómico, como recurrir a los términos esdrújulos: *Yo sé dos o tres gramáticas/rudimentos de la ética/y aprendí en las matemáticas/el álgebra y la aritmética...* (Esc. 5.<sup>a</sup>, Acto 2.<sup>o</sup>).

En cuanto a los diálogos en prosa, podemos calificarlos de desiguales, pues algunos se acercan con más acierto que otros al intento de reflejar la lengua propia del siglo XVI, época en la que se desarrolla la acción.

En suma, en lo que al texto se refiere, la ópera *El rapto* ni es una obra deleznable, como algún comentario de las críticas al estreno nos transmitió, ni tampoco es una obra brillante desde el punto de vista literario y dramático. Es una comedia cuyo texto tiene una calidad como la de tantísimos otros libretos de ópera o zarzuela del siglo XIX, posteriormente encumbrados por sus acertadas músicas, en la historia del teatro lírico, tanto en español como en otras lenguas europeas. Por tanto, considero que su fracaso de estreno no se puede ni debe achacar tan solo a lo “endeble del libreto”, sino más bien a una serie de circunstancias que concurrieron en el mismo: aplausos a destiempo, malos actores, cantantes sin experiencia y, por supuesto, también a la música, pues si Genovés hubiera atinado en su partitura, quizá el texto no hubiera sido óbice para su triunfo, a pesar de la mediocridad de su representación y de la inoportunidad de la claque.

Dos grandes creadores, Larra en la literatura y Genovés en la música, aunque no lograron en esta creación de juventud crear una obra maestra, sí consiguieron marcar un inicio en el reto que impulsó su escritura: la creación de la ópera española. Este es el valor simbólico y semántico que, en mi opinión, se debe conferir a esta obra en la historia de nuestra literatura lírico-dramática.

## 6. IMPORTANCIA DEL MANUSCRITO INÉDITO. CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

Si el Larra autor dramático ha sido revisado por la crítica recientemente, como podemos comprobar en la bibliografía incorporada, el Larra autor de este texto dramático-lírico no ha sido hasta el momento apenas estudiado. Honrosa excepción supone el pionero y documentado “estudio preliminar” ya citado, que Romero Tobar antepone en su edición a *Mariano José de Larra. Textos teatrales inéditos* (1991). En dicha edición, Romero Tobar transcribe los manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de dos comedias de Scribe traducidas por Larra, *Julia* y *Los inseparables*, advirtiendo que no son ejemplares autógrafos, sino “posiblemente copias de actores o de apuntador”. A estas dos comedias se sumaba en esa edición la que es ahora objeto de nuestro estudio y edición: la ópera *El rapto*.

Pero la transcripción y edición del texto de *El rapto* rescatado de estos manuscritos musicales, con la versión de las escenas cantadas, a pesar de la minuciosa tarea de ordenación que llevó a cabo el profesor Romero Tobar, dio como resultado, en sus propias palabras, “una reconstrucción incompleta y falible” y con su perspicacia habitual, anunciaba que “solo el hallazgo del manuscrito completo de la obra y un estudio de las secuencias musicales [...] harán posible el conocimiento del libreto tal y como salió de la pluma del poeta” (Romero Tobar, 1991, p. 50).

Pues bien, nos encontramos en ese afortunado momento, ya que gracias al nuevo manuscrito que ahora tenemos la suerte de poder leer, se completan las partes cantadas con las dialogadas. El resultado de este feliz hallazgo es que el texto dramático que en la edición de 1991 era algo apenas inteligible, ahora sí es perfectamente comprensible, lo que nos permite el estudio y valoración de esta obra lírico-dramática, que en la prensa del momento unas veces se menciona como “ópera en un acto” y otras como “drama lírico en dos actos”, puesto que de ambas maneras consta en las copias manuscritas. Sabemos que la obra original escrita por Larra fue denominada “ópera en un acto” y que su posterior división en dos actos fue obra de Azcona, empresario y administrador de los teatros, por una solicitud del maestro Geno-

vés a la Junta de Teatros del Ayuntamiento de Madrid. En dicha solicitud Genovés reclama nuevos estipendios por su composición, y de paso nos revela también la escasa remuneración que había recibido Larra por la escritura del texto: “[...] había recibido [Genovés], mil reales de gratificación por su ópera *El rapto*; que por el libreto solamente como estaba, en un acto, antes de dividirlo en dos el Sr. Azcona, entregó al Sr. Larra 46 duros [...]” (Cotarelo y Mori, 1934, p. 177).

En esta edición, por tanto, se presenta el texto completo de *El rapto*. Hablamos del texto completo, ya que hasta la fecha solo se conocían las partes del texto cantadas, como hemos dicho, pero no las dialogadas sin acompañamiento musical. El manuscrito de las partes cantadas, editado en 1991 por Romero Tobar (M1), se halla en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, donde se conservan solamente los cuadernos de las escenas musicales “con la versión para los diversos instrumentos y cantantes que intervinieron en la representación. Estos cuadernos no guardan ningún orden y tampoco ofrecen numeración interna correlativa” (Romero Tobar, 1991, p. 49).

El nuevo manuscrito (M2), hallado entre los papeles del escritor que estaban en posesión de su heredero Jesús Miranda de Larra, está completo y corregido con grafía de Larra. Tampoco es un manuscrito autógrafo, sino que, como en el caso de los cuadernos de música, es obra de algún copista, actor o apuntador. Pero sí se encuentra la presencia de la letra de Larra en las correcciones, que introducen variantes respecto al manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, e incluso aparecen escenas cantadas que no constaban en el M1, como los cantables de la jota (escena 8.<sup>a</sup> del acto 2.<sup>o</sup>, número musical 9) (ver tabla 1).

Mi labor en esta edición crítica es, en primer lugar, dar a conocer la ópera de Larra completa, poniendo de relieve las correcciones y supresiones de la mano del propio Larra, y en segundo lugar, comentar las diferencias textuales entre ambos manuscritos en lo que atañe a las partes que se duplican, esto es, las cantadas. Cuando estas variantes no se extienden más allá de una palabra o algún verso, lo he indicado en nota. Sin embargo, cuando las variantes son extensas, he optado por mostrar paralelamente ambas copias: el manuscrito completo actual y la copia de la Biblioteca Histórica Municipal tal como la editó Romero Tobar.

He desarrollado las palabras escritas en abreviatura, pero mantengo la puntuación del manuscrito y, en general, la grafía, salvo algunas mayúsculas que no vienen al caso u omisiones de acentos que añadido. Conservo asimismo los subrayados que coinciden con las didascalias



**Tabla 1.** Correspondencia entre las escenas del M1 y del M2.

Acto primero	
M2	M1
Escena 1. <sup>a</sup>	Escena 1. <sup>a</sup>
Escena 2. <sup>a</sup>	Parte cantada de la escena 2. <sup>a</sup> del M2
Escena 3. <sup>a</sup>	Escena 3. <sup>a</sup> : parte cantada de la escena 2. <sup>a</sup> del M2
Escena 4. <sup>a</sup>	Escena 4. <sup>a</sup>
Escena 5. <sup>a</sup>	Escena 3. <sup>a</sup> : parte cantada de la escena 5. <sup>a</sup> del M2
Escena 6. <sup>a</sup>	Escena 5. <sup>a</sup> : parte cantada de la escena 6. <sup>a</sup> del M2 y parte cantada de la escena 7. <sup>a</sup> del M2
	Escena 6. <sup>a</sup>
Escena 7. <sup>a</sup>	Escena 7. <sup>a</sup> : parte cantada de la escena 10. <sup>a</sup> del M2
Escena 8. <sup>a</sup>	-
Escena 9. <sup>a</sup>	-
Escena 10. <sup>a</sup>	Escena 7. <sup>a</sup>
Escena 11. <sup>a</sup>	-
Escena 12. <sup>a</sup>	Escena 8. <sup>a</sup> : parte cantada de la escena 12. <sup>a</sup> del M2
Escena 11. <sup>a</sup>	Escena 9. <sup>a</sup>
Acto segundo	
M2	M1
Escena 1. <sup>a</sup>	Escena 10. <sup>a</sup>
Escena 2. <sup>a</sup>	Escena 11. <sup>a</sup>
Escena 3. <sup>a</sup>	Escena 5. <sup>a</sup> del acto 1. <sup>o</sup>
Escena 4. <sup>a</sup>	-
Escena 5. <sup>a</sup>	Escena 12. <sup>a</sup>
Escena 6. <sup>a</sup>	-
Escena 7. <sup>a</sup>	-
Escena 8. <sup>a</sup>	-
Escena 9. <sup>a</sup>	-
Escena 10. <sup>a</sup>	-
Escena 11. <sup>a</sup>	-
Escena 12. <sup>a</sup>	Escena final

e indicación de personajes, escenas, y música o recitado, que se indican como “prosa” que quedan reflejados en cursivas. También he corregido las grafías descuidadas o que corresponden a usos ortográficos de la época.

En la edición de 1991 se respetó el orden de escenas (las cantadas) señaladas en el manuscrito, y se reordenó el resto según el escaso sentido que de la lectura se podía colegir, pero el resultado final fue una reconstrucción bastante incomprensible de la obra. Su mérito —que no fue poco— consistió en “recuperarlo de un silencio secular”, en palabras de su editor, Romero Tobar. A pesar de que el texto base es el nuevo manuscrito completo, hemos corregido la transcripción de la parte cantada en verso siguiendo el Manuscrito de la Biblioteca Municipal (M1), en el que sí se respetaban las pausas versales, lo que no sucede en el nuevo (M2).

En el cotejo de las escenas cantadas del M1 con las del M2 se pueden apreciar las correcciones de Larra y también los errores del manuscrito base (M2), que hemos detectado mediante la comparación de ambos. Se han corregido asimismo otras erratas observadas dentro del mismo manuscrito base (M2), por ejemplo, cuando se repite una palabra que, según el sentido del texto, debería ser la misma pero que más adelante, por error del copista, consta como otra (*sandío* por *tardío*).

En la actual edición digital de *Arbor* podemos leer la totalidad del texto dramático-lírico escrito por Larra, obra que al fin se nos muestra inteligible de principio a fin y cuya importancia primordial consiste en haber sido la primera ópera escrita en español.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Jesús Miranda de Larra el haberme ofrecido la oportunidad de realizar esta edición, facilitándome como punto de partida su transcripción inicial del manuscrito. Quiero mostrar igualmente mi gratitud a Miguel Ángel Puig-Samper, director de *Arbor* a quien Miranda de Larra propuso publicar esta edición en la revista, y a Alfonso Carrascosa Santiago, actual director, por su interés en todo lo relacionado con este importante manuscrito inédito. Y no puedo dejar de mencionar la inestimable ayuda de María José Albalá por su apoyo en la corrección y última revisión del texto.

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (siglos XVII-XX)* (MadMusic-CM: H2015/HUM-3483), subvencionado por la Comunidad de Madrid, en el que figuro como Investigadora Principal del Equipo UNED (Música y Literatura).

## NOTAS

- 1 Corradini llegó a España en 1728, Corselli en 1733, Melle hacia 1735, y Conforto hacia 1755, entre los más distinguidos. A todos eclipsó la figura de Carlo Broschi, conocido por Farinelli, llamado por Isabel de Farnesio para su servicio en La Granja, a donde llega en 1737 y que permanecerá en la Corte hasta 1760, cuando lo licencia la reina por haberse pasado al bando de su hijastro (Salazar, 1972, pp. 127-128).
- 2 Digna de mención fue la valiosa innovación emprendida por el dramaturgo con la composición de zarzuelas originales, iniciada con *Briseida* (1768), sobre asunto de la antigüedad clásica, y continuada con otras de costumbres españolas y personajes cotidianos, lo cual era una absoluta novedad, como *Las segadoras de Vallecas* (1768), *La mesonerilla*, *Los zagales del Genil* y *las labradoras de Murcia* (las tres de 1769), *El buen marido* (1770) y *Las farralleras* (1772).
- 3 Saldoni (1880, II, p. 231) nos explica las dudas respecto al apellido del músico: "Es cierto que Sors se firmaba Sor, pero nosotros, que además de tener la partida de bautismo, vimos el libro original que hay en la catedral de Barcelona, y en el cual consta el día en que se bautizó, y se halla el apellido Sors y no Sor; por esto y por más que el interesado se firmara Sor, le ponemos siempre Sors, porque así consta en los documentos originales y oficiales, a los que hay necesidad de referirse siempre".
- 4 En su crítica "*Aben-Humeya*, drama histórico en tres actos, nuevo en estos teatros. Su autor, D. F. Martínez de la Rosa", opina Larra sobre su trama: "pobrísimos es el artículo, ningún interés presenta, ningún resorte dramático, ni nuevo ni viejo ninguna pasión domina, ningún carácter prepondera, ningún hecho importante se desenvuelve; el estilo mismo es generalmente inferior a otras obras del autor: ¿dónde está el fuego de la creación?".
- 5 García Fraile opina que esta disposición pudo estar inspirada en la "advertencia" al drama *Glaura* y *Coriolano* del compositor José Lidón (1748-1827), con libreto de Ignacio García Malo (1760-1812), basado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y representado en el Coliseo del Príncipe de Madrid en 1792.
- 6 Cursiva mía.
- 7 *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*, ópera en dos actos, libreto G. Bertati, estrenado el 20 de junio de 1822 en el Teatro Santa Cruz de Barcelona. *Cristoforo Colombo*, ópera en dos actos, libreto de F. Romani, estrenada el 12 de enero de 1831 en el Teatro Príncipe de Madrid (Casares Rodicio, 1999, III. Pp. 202-212). Ruiz Tarazona en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999, III, pp. 208-212) atribuye el texto a Bertati, sin embargo, Pagán y de Vicente (1997, pp. 161-163 y p. 561) catalogan a *Don Giovanni* como "ópera semiseria en dos actos con texto anónimo o del compositor", pues en la opinión de ambos estudiosos el mismo Carnicer se basó, aunque lo modificara, en el texto de Lorenzo da Ponte. Finalmente Cortizo y Sobrino (2007) consideran que la denominación "*dramma semiserio* en dos actos" con que Carnicer titula esta ópera y que sustituye a la de *dramma giocoso*, empleada tanto por Bertati como por da Ponte, establece una sutil diferencia entre su texto y el de los libretistas anteriores. Carnicer restringe el elemento cómico exclusivamente a Leporello, concentrando la acción de la obra en una única línea argumental: la seducción de Don Giovanni a Donna Anna y el asesinato de su padre, el Commendatore.
- 8 En cuanto a la escritura de los textos dramático-líricos, es importante constatar que una gran parte de los dramaturgos o poetas consagrados a lo largo del siglo XIX escribieron obras para el teatro lírico en sus dos versiones, ópera o zarzuela. Así lo hizo la plana mayor de la generación romántica por excelencia: Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Mariano José de Larra, Hartzenbusch, Espronceda, Zorrilla, Patricio de la Escosura y posteriormente Gustavo Adolfo Bécquer. Y del mismo modo actuaron el representante de la comedia costumbrista romántica por antonomasia, Bretón de los Herreros, y continuadores como Narciso Serra; los creadores de la alta comedia, Ventura de la Vega, Tamaño y Baus, López de Ayala; los iniciadores del nuevo "realismo dramático" y creadores por excelencia de la comedia moral sentimental, Rodríguez Rubí, Francisco Camprodón, Luis de Olona, Luis de Eguílaz, Luis Mariano de Larra (hijo del romántico), Mariano Pina y José Picón, sin mencionar a las generaciones de saineteros del teatro musical breve del último tercio del siglo. (Espín Templado, 1996).
- 9 Crítica aparecida sin firma, pero atribuida sin género de dudas a Larra, puesto que en ese momento es ya el colaborador encargado de la crítica de teatros en *La Revista Española*. (Fuentes Mollá, 2010, p. 455, n. 1).
- 10 Son las siguientes: *Eufemio de Messina* de R. Carnicer, *Ana Bolena*, *El furioso en la isla de Santo Domingo*, *Parisina*, *Gemma de Vergy*, *El exiliado de Roma* o *El hombre proscrito*, de G. Donizetti, *Capuletos y Montescos*, *Norma*, *La sonámbula*, *La extranjera*, de V. Bellini, y *Otelo*, de G. Rossini.
- 11 Cursiva mía.
- 12 La distinción entre ópera y zarzuela en esta época es a veces difícil de discernir, ya que como afirma Cortizo, la estructura de *El Rapto* apunta ya a lo que posteriormente se definiría como zarzuela, en su alternancia de partes musicales con partes habladas. De hecho, muchas veces se denominaba "ópera" y "ópera bufa" también a las obras italianas de este tipo. Pero la relevancia que se le dio al hecho concreto de que el texto fuera escrito en español hay que valorarlo en el contexto histórico expectante ante el nacimiento de la ópera española, y es lo importante desde el punto de vista dramático, lírico y filológico, y es lo que esta edición quiere destacar. Concernirá a los musicólogos definir si la partitura en sí puede ser catalogada como ópera o como zarzuela.
- 13 Dato facilitado por Emilio Casares Rodicio, de su libro *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación (vol. I Desde Carlos IV a la 1.ª República 1787-1874)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa). La cursiva es mía.
- 14 Transcribo las acotaciones de cada escena entrecomilladas.
- 15 Recordemos como ejemplos *El amo criado*, de Rojas Zorrilla, o *Herir por los mismos filos*, de Calderón de la Barca.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, J., Ferri Coll, J. M. y Rubio Cremades, E. (eds.) (2011). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Amorós, A. (2009). Larra, crítico de teatro y ópera. En VV.AA. *Fíguro de vuelta, 1809- 2009*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 253-271.
- Asenjo Barbieri, F. (1878). Prólogo. En Carmina y Millán, L. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos.
- Blanco García, F. (1891). *La Literatura Española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.
- Bretón de los Herreros, M. (1828). *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que deprecian el teatro español*. Sátira. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos.
- Burgos, C. de (Colombine) (1919). *Fíguro. Revelaciones. «Ella» descubierta. Episodario inédito*. Madrid: Imprenta de «Alrededor del Mundo».
- Carmina y Millán, L. (1878/2002). *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos / Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares Rodicio, E. (ed.) (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Sociedad General de Autores Españoles.
- Casares Rodicio, E. Torrente, Á. (ed.) (2002). *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Catalán Marín, M. S. (2000). Larra y la ópera. *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI, pp. 7-15. <https://doi.org/10.18172/cif.2216>
- Cortizo, M. E. (1996). La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3, pp. 23-50.
- Cortizo, M. E. (2002). La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real 1800-1850. En: Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.). *La ópera española en España e Hispanoamérica* (vol. II). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 7-62.
- Cortizo, M. E. y Sobrino, R. (2007). *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio. Drama semiserio in due atti*. Edición. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cotarelo y Mori, E. (1934). *Historia de la zarzuela*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Espín Templado, M. P. (1996). Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, pp. 57-71.
- Espín Templado, M. P. (2009a). Larra, autor dramático y traductor. *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 127, pp. 133-146.
- Espín Templado, M. P. (2009b). Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias. En: Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Onrubia, C. (coords.). *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1095-1112.
- Espín Templado, M. P. (2010). Teatro y música en el siglo XIX: la colaboración entre músicos y dramaturgos en el proceso creador del teatro lírico. En: Gutiérrez Sebastián, R. y Rodríguez Gutiérrez, B. (eds.). *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 221-232.
- Espín Templado, M. P. (2011a). Una falsa contradicción: Larra crítico de las traducciones teatrales y autor de las mismas. En: Rubio Cremades, E., Álvarez Barrientos, J. y Ferri Coll, J. M. (eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 237-254.
- Espín Templado, M. P. (2011b). El teatro de Bécquer. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVII, pp. 125-159.
- Fétis, F. J. (1862). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie.
- Fuentes Mollá, R. (2010). *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*. Madrid: Fundamentos.
- García Fraile, D. (2001). Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII. En: Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (ed). *La ópera española en España e Hispanoamérica* (vol. I). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 455-475.
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española, V. El siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Ibneri, L. G. (1995). *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Larra, M. J. de (7 de noviembre de 1832). Teatros. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (19 de diciembre de 1832). Teatros. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (3 de mayo de 1834). Teatros. Cruz. *Capuletti (sic) e Montechi*, ópera de Bellini. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (12 de junio de 1836). *Aben-Humeya*, drama histórico en tres actos. *El Español*.
- Larra, M. J. de (1960). *Obras Completas*. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles (vols. 127 y 128).
- Larra, M. J. de (1998) *Un desafío. Drama en tres actos y en prosa arreglado al teatro español*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Leza, M. J. (ed.) (2014). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Leza, M. J. (2014). La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo. En Leza, M. J. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: la música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 500-503.
- Le Duc, A. (2003). *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Hayen: Pierre Mardaga éditeur.
- Llorens, V. (1968/2006). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Valencia: Castalia.
- Martínez de la Rosa, F. (1862). *Obras*. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles (vol. I).
- Méndez Bejarano, M. (1921). *La literatura española en el siglo XIX (general, regional y americana)*. Madrid: Gráfica Universal.
- Miranda de Larra, J. (2009). *Larra: Biografía de un hombre desesperado*. Madrid: Santillana.

Monleón, J. (1976). *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid: Edicusa.

Pagán, V. y Vicente, A. de (1997). *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Alpuerto.

Peña y Goñi, A. (1881/2004). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Romero Tobar, L. (1991). *Mariano José de Larra. Textos teatrales inéditos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Rubio Cremades, E. (1982). Larra crítico teatral. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea*, 1, pp. 113-126. <https://doi.org/10.14198/an-contemp.1982.1.06>

Salazar, A. (1955). *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar.

Salazar, A. (1972). *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe.

Salazar, A. (1984-1985). *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.

Saldoni, B. (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull.

Seco Serrano, F. (1962). Estudio preliminar. En: Larra, M. J. de. *Obras Completas* (vol. I). Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, pp. XLIX-LV.

Sánchez Estevan, I. (1934) *Mariano José de Larra. Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras*. Madrid: Imprenta Hernando.

## EDICIÓN CRÍTICA DEL NUEVO MANUSCRITO INÉDITO DE *EL RAPTO*

### EL RAPTO

#### DRAMA LÍRICO EN DOS ACTOS<sup>1</sup>

Libreto de Mariano José de Larra. Música de Tomás Genovés

#### Personajes

Don Pedro de Torozos, padre de  
Doña Elena, novia de  
Don Enrique, marqués del Pinar  
Rodrigo, su criado  
Pilar y Sancho, criados de don Pedro  
Otros criados de don Pedro y séquito del marqués

#### Actores

Sr. J. Rodríguez  
Sr. A. Campos  
Sr. P. Galdón  
Sr. F. Salas  
Sra. M. Serrano y Sr. Ceifanes  
Coristas y comparsas

La escena se finge en una quinta de don Pedro, inmediata a un pueblo cerca de Zaragoza, en el siglo XVI.



## Drama lírico en dos actos<sup>2</sup>

### Acto 1.<sup>º</sup>

*Jardín de la quinta. A la izquierda del actor ingreso a la casa de don Pedro. A la derecha se ve la entrada a un cenador practicable. Una verja al fondo de parte a parte. Es de noche y los criados<sup>3</sup> de ambos sexos que aparecen están ocupados en adornar e iluminar el jardín y enrejado de la casa.*

#### ESCENA 1.<sup>ª</sup> NUEVO M2 (INÉDITO)

*Pilar. Criados de la quinta.*

#### MÚSICA

##### *Coro de hombres*

Albricias que hoy llega  
Del Ebro la hermosa,  
la gala, la rosa  
del **lindo**<sup>4</sup> vergel.  
Con plácidas voces  
su vuelta cantemos,  
y alegres<sup>5</sup> le demos  
**ventura y placer**<sup>6</sup>.

##### *Coro de mujeres*

Ya son dulce júbilo  
los crudos pesares<sup>7</sup>,  
pues torna a sus lares  
Elena gentil.  
El cielo benéfico  
sus días aumente  
vertiendo en su frente  
**venturas sin fin**<sup>8</sup>.

##### *Coro general*

Albricias al amo<sup>9</sup>,  
que a su hija gozoso<sup>10</sup>  
al seno amoroso  
hoy llega<sup>11</sup> a estrechar.  
Bien haya del Ebro  
la ninfa graciosa,  
que tímida esposa  
camina al altar.

#### ESCENA 1.<sup>ª</sup> M1

*Don Pedro, coro de aldeanos, coro de dependientes de la casa.*

##### *Coro de dependientes*

Albricias que hoy llega  
del Ebro la hermosa,  
la gala y la rosa  
de aqueste vergel.  
Con plácidas voces  
su vuelta cantemos  
y ufanos le demos  
grato parabién.

Ya son dulce júbilo  
los crudos placeres  
que torna a sus lares  
Elena gentil.  
El cielo benéfico  
sus días aumente,  
vertiendo en su fuente  
mil dichas y mil.

##### *Coro de aldeanos*

Albricias al padre  
que a su hija dichosa  
al seno amoroso  
hoy torna a estrechar.  
Bien haya del Ebro,  
bien haya la hermosa,  
que tímida esposa  
camina al altar.

ESCENA 2.<sup>a</sup> <sup>12</sup>

*Dichos. Don Pedro que viene a la casa. Coro.*

Muy buenas noches,  
señor don Pedro,  
muy buenas noches,  
nuestro buen amo.

*Don Pedro*

¡Hola muchachos!  
¿Qué hacéis aquí?

*Coro*

Toda alegría  
**Es**<sup>13</sup> este día  
el alma nuestra,  
pues la hija vuestra  
torna felice  
a su país.

*Don Pedro*

Cierto, ciertísimo,  
soy felicísimo.  
de la hija mía  
que tanto quiero  
en esta noche  
la vuelta espero.

*Coro*<sup>14</sup>

Nuestras albricias  
os damos, pues.

*Don Pedro*

Tras **tanto tiempo**<sup>15</sup>  
que de mis brazos  
fiero el destino  
te arrancó, Elena,  
vuelve, hija amada,  
y en mil abrazos  
haz que se olvide  
la antigua pena.

*Coro*

ESCENA 2.<sup>a</sup> M1

*Allegretto*

*Coro de dependientes*

Muy buenas noches,  
señor don Pedro,  
muy buenas noches,  
nuestro buen amo.

Todo alegría  
en este día  
el alma nuestra,  
pues la hija vuestra  
torna felice  
a su país.

Nuestras albricias  
os damos pues.  
Y tú dichoso  
señor recibe  
mil y mil veces  
el parabién.  
Albricias, albricias.

¡Oh, qué fortuna  
hoy nos espera,  
pues que el destino  
ausencia dura,  
propicio y plácido  
ya terminó!

*Don Pedro*

¡Hola muchachos!  
¿Qué hacéis aquí?  
Cierto, ciertísimo,  
soy felicísimo.  
De la hija mía  
que tanto quiero  
en esta noche  
la vuelta espero;  
después de once años

Vos por tal dicha  
recibid grato  
mil y mil veces  
el parabién.

*Don Pedro*

Gracias

*Coro*

¡Albricias!

*Don Pedro*

Gracias

*Coro*

¡Albricias!

*Todos*

¡Oh, qué fortuna  
hoy nos espera,  
pues el destino  
la ausencia fiera  
propicio y plácido  
ya terminó!

*Coro*

¡Señor, albricias!

*Don Pedro*

Gracias, mil gracias.

*Todos*

Todo en la casa  
respire gozo,  
suenen las voces,  
viértase el vino,  
pues nos protege  
fausto el destino  
suban al cielo  
con alborozo  
alegres cánticos  
de puro amor.

que de mis brazos  
crudo el destino  
te arrancó, Elena,  
torna hija mía  
y en mil abrazos  
haz que se borre  
la antigua pena,  
torna hija mía.  
Soy feliz,  
albricias.  
¡Oh, qué fortuna  
hoy nos espera,  
pues que el destino  
ausencia dura,  
propicio y plácido  
ya terminó! (bis).

*Coro de dependientes*

Todo alegría  
en este día,  
todo alegría  
en este día,  
el alma nuestra.  
Pues la hija vuestra  
torna felice  
a su país.

*Don Pedro*

Gracias, mil gracias.  
Todo en la casa  
respire el gozo.  
Suenen las voces,  
viértase el vino,  
pues que nos mira,  
ledo el destino.  
Todos cantemos  
con alborozo  
báquicos himnos  
de fe y de amor.

*Coro de dependientes (repite)*

Nuestras albricias  
os damos, pues.  
Y tú dichoso  
señor recibe  
mil y mil veces  
el parabién.  
¡Albricias, albricias!  
¡Oh, qué fortuna

hoy nos espera,  
 pues que el destino  
 ausencia dura  
 propicio y plácido  
 ya terminó!  
 ¡Albricias!  
 Todo en la casa  
 respire el gozo,  
 suenen las voces,  
 viértase el vino,  
 pues que nos mira,  
 ledo el destino.  
 Todos cantemos  
 con alborozo  
 báquicos himnos  
 de fe y de amor.

### ESCENA 3.<sup>a</sup><sup>16</sup>

*Don Pedro con algunos criados va a recorrer el jardín. Quedan otros en la escena.*

#### PROSA

##### *Pilar*

¡Vamos, ánimo muchachos!  
 Pronto, pese a vuestra casta:  
 todo se os vuelve charlar  
 y gritar y no **hacer**<sup>17</sup> nada.  
 De aquí a muy poco tendremos  
 a la señorita en casa,  
 y aún se estarán muchas cosas  
 como esta tarde se estaban.  
 Trabajad, que nuestro amo  
 os regalará mañana  
 muy bien.

##### *Todos*

¿De veras?

##### *Pilar*

De veras. Después de once años que falta  
 de casa la señorita...

##### *Todos*

¿Once años?

##### *Pilar*



Once. Una vara  
no alzaba del suelo, cuando  
pasó a diligencias varias  
su madre a París, llevando  
consigo a la niña. En Francia  
permaneció mi señora  
mientras que se ventilaba  
cierto pleito. Terminado,  
iba a regresar a España  
y falleció de repente;  
por lo cual quedó encargada  
la señorita a parientes  
que establecidos se hallaban  
allí, y de su educación  
cuidaron. Pide casaca  
la **joven**<sup>18</sup> ya y mi buen amo  
escribió que la enviaran  
para hacer el sacrificio.  
Viene, pues, acompañada  
de un hermano de don Pedro  
que ha emprendido esta viajata  
con tan plausible motivo,  
y el padre para<sup>19</sup> **causarla**  
una agradable sorpresa,  
sin hacer anticipada  
prevención, de Zaragoza  
se ha trasladado a esta granja  
que está en el camino. Aquí  
también citado se halla  
el novio para esta noche,  
de manera que en compañía  
y amor van a reunirse  
tres personas que en la cara  
no pueden reconocerse.  
La boda ha sido tratada  
mediando entre novia y novio  
doscientas leguas bien largas,  
y el padre y la hija en once  
años si no es por las cartas  
no se han hablado ni visto.  
El marido que la aguarda  
es un título. Ya veis  
que estas cosas todas claman  
por propina a cuatro leguas.

ESCENA 4.<sup>a</sup>

*Dichos. Sancho que viene por la derecha arriba, algo borracho.*

*Sancho*

Buenas noches, camaradas.

*Pilar*

¿De dónde vienes?

*Sancho*

Yo vengo...

*Pilar*

¿De dónde?

*Sancho*

De...

*Pilar*

¡Qué cachaza!

*Sancho*

De ninguna parte.

*Pilar*

¡Bruto!

*Sancho*

Pues ya se ve...

*Pilar*

¡Majagranzas!

*Sancho*

Más que tú.

*Pilar*

¡Holgazán! ¿Es este  
modo de trabajar?

*Sancho*

Calla  
y dime dónde está el amo.

*Pilar*

¿Qué le quieres?

*Sancho*

Yo me hallaba  
en la venta con Pacorro,  
el cuñado de la Chata,  
soplando a un jarro de vino  
la espuma, porque es muy mala  
para la *prenunciación*;  
y el sobrino de la Blasa,  
la del Sastre, me pregunta:  
di, Sancho, ¿cuándo te marchas?  
Yo le dije... dije... mira,  
en cuanto quite la paja  
a este mosto doy la vuelta.  
Entonces sacó una carta  
que **ahí**<sup>20</sup> en el pueblo le ha dado  
el alcalde, y entregarla  
mandó al amo. Con que yo  
la tomé y le dije... ¡Calla!  
(*registrándose*)  
¡pues no está! ¡tampoco aquí!  
¿a que la he perdido? ¡aguarda!  
Pues... ¡ah! ya topé con ella  
(*la trae en el sombrero*).

*Pilar*

A ver  
(*queriéndosela quitar*)

*Sancho*

No entiendes palabra  
tú. Déjame leer a mí.  
(*lee delectreando*)  
A Don Pedro de Tarazas

*Pilar*

de Torozos.

*Sancho*

Sí, es verdad...  
(*sigue leyendo*)  
"Be, ele y eme"... ¡Caramba!  
esto no lo entiendo yo.

*Todos*

*(Rodeando a Sancho)*

A ver...

*Sancho*

Vamos...

*(les enseña el sobre).*

*Todos*

¡Si está clara la letra!

*Sancho*

“Be, ele y eme”... en Belén

*(Todos se ríen de Sancho).*

¡Vaya una gracia!

leedlo vosotros mejor.

ESCENA 5.<sup>a</sup>

*Dichos. Don Pedro y otros criados.*

*Don Pedro*

Vuestro buen humor me agrada,  
seguid muchachos, seguid.

*Pilar*

Sancho, entrega sin tardanza  
al Amo la carta.

*Don Pedro*

¿Quién...?

*Sancho*

Ahí en la venta cuadrada  
me la dieron para usted.

Es del tío tripa-vana,

el alcalde

*(dando la carta).*

*Pilar*

¿Arrimo luz?

*Don Pedro*

No, Pilar. No es necesaria.



*Sancho*

¡Sí, por falta de faroles...!  
Y luego la luna...

*Don Pedro*

*(Habiendo ya quitado el sobre, busca todavía los anteojos).*

¡Gafas malditas!

A ver... La firma.

Es de mi hermano. ¡Endiablada  
letra la del contenido!

*Sancho*

¿Quiere usted que yo le traiga  
los anteojos? ¿Dónde están?

*Pilar*

En Zaragoza.

*Don Pedro*

Y no es chanza,  
que ayer al salir...

*Pilar*

Los vi<sup>21</sup> en el comedor.

*Don Pedro*

*(Dándole la carta)*

Despacha  
y lee tú.

*Pilar*

*(Habiéndola examinado)*

Es la noticia  
de la próxima llegada.

*(Pilar lee la carta)*

"...24 de octubre de 1573  
a las tres de la tarde.

"Querido hermano; me disponía para darte esta noche un abrazo en compañía de tu hija; un acontecimiento desgraciado lo impide. Catorce hombres armados que han salido al camino dos horas hace, a la bajada de los cerros de la ermita, me la han robado. Varias sospechas, acaso fundadas, que despertaron en mi imaginación ayer noche unos viajeros que vi en la misma casa de nuestro alojamiento, pero cuyo nombre y circunstancias ignoro, porque no preví ni recelé esta criminal tentativa, me hacen esperar que muy en breve serán alcanzados los fugitivos; para lo cual he tomado ya medidas oportunas. Por algunas indicaciones que he podido recoger, me

parece que el raptor es un caballero rico, y también he observado que la robada no tomaba por su desgracia demasiada pesadumbre.”

*(Representan)*

*Pilar*

¡Dios mío!

*Don Pedro*

¡Maldad infame!

*Pilar*

¡Pobrecita!

*Sancho*

¡Que bobada!  
Robo que no es de dinero,  
ni otra cosa que lo valga,  
poca mella se hace a nadie,  
sobre todo a las muchachas.

*(Vuelve a leer Pilar).*

*Pilar*

“Pesadumbre... todo lo cual me induce a creer que no tardarás acaso en verlos. Yo te creía en Zaragoza y me han asegurado que ayer viniste a tu recién comprada quinta a esperarnos. Te doy este aviso sin pérdida de tiempo, y sigo el alcance a los delincuentes con gente que he tomado en el pueblo inmediato. Me lisonjeo de verte mañana por la mañana, y conducirlos a tu presencia, si antes no se presentan ellos.

Tuyo afectísimo”.

*(Le da la carta al mayordomo).*

MÚSICA<sup>22</sup>

ESCENA 3.<sup>a</sup> M1

*Don Pedro (abrumado en su dolor)*

¿Es posible?  
¡Dios!,<sup>23</sup> ¿qué has hecho?  
tú a mi pecho  
muerte das.  
¡Cara Elena!  
¡Suerte impía!  
Hija mía,  
¿dónde estás?

*Don Pedro*

¡Qué me dices!  
¡Oh, qué has hecho!  
Tú a mi pecho  
muerte das.  
Qué desgracia  
tan terrible,  
¡Oh, qué horrible  
novedad!  
Prenda mía,

*Coro*

¡Qué desgracia  
tan terrible!  
¡Oh, qué horrible  
novedad!  
De este anciano  
sin consuelo,  
justo cielo,  
ten piedad.

*Don Pedro (iracundo)*

Todo el mundo  
se arme luego,  
y arda en<sup>24</sup> fuego  
vengador.

*Coro*

Sepa al punto  
la justicia  
tal noticia,  
tanto horror.

*(Don Pedro contenido)*

No, que fuera  
más agravio;  
calle el labio  
su<sup>25</sup> baldón.  
No, silencio;  
la hija mía  
perdería  
su opinión.

*Todos*

Chito, y vamos  
sin ruido;  
el bandido

¿dónde estás?  
De este padre  
sin consuelo,  
justo cielo,  
ten piedad.

*Coro*

¿Es posible?  
Qué desgracia  
tan terrible.  
¡Oh, qué horrible  
novedad!  
De ese padre  
sin consuelo,  
justo cielo,  
ten piedad.

*Don Pedro*

Dame a Elena  
suerte impía.  
Prenda mía,  
¿dónde estás?  
Todo el mundo  
se arme luego  
y arda fuego  
vengador.

*Coro*

Sepa al punto  
la justicia  
tal noticia,  
tal horror.

*Don Pedro*

No, que fuera  
más agravio.  
Calle el labio  
mi baldón.  
No, silencio;  
la hija mía  
perdería  
su opinión.

*Coro*

Chito, vamos  
y sin ruido  
el bandido

morirá.  
El momento  
de venganza  
sin tardanza  
brillará.

morirá.  
Sí, morirá.  
El momento  
de venganza  
sin tardanza  
brillará.

*Todos entran en la casa.*

ESCENA 6.<sup>a</sup>

*Doña Elena, sostenida por don Enrique, Rodrigo y dos criados que salen todos por la derecha arriba y entran por las verjas que quedaron abiertas. Trajes de camino.*

PROSA

*Fuera de las verjas.*

*Enrique*

Esta es la mansión del suegro  
si mi juicio no me engaña.

*Rodrigo*

¿Y qué vais a hacer ahora?

*Enrique*

A ver... entremos... sentadla  
por aquí, mientras discurro  
una mentira cuadrada  
que ajustar a este incidente.

*Entran por las verjas.*

*Rodrigo*

La fortuna nos depara  
todo cuanto deseamos.  
Aquí a mi derecha se halla  
justamente un cenador  
cómodo. Cosa encargada  
parece para el negocio.

*Enrique*

Adentro, pues, y observadla  
vosotros hasta que vuelva  
del desmayo y, mejorada,

podamos hacerla entrar  
en el juego de este drama.

*Romanza*<sup>26</sup>

*Los criados entran con doña Elena en el cenador.  
Rodrigo los acompaña y vuelve. Entretanto  
don Enrique reconoce el terreno y se entera  
detalladamente de todas sus circunstancias.\_*

[No se conserva escena 4.ª M1]

*Enrique*

Muy bien; veremos qué sale  
de esta empresa extraordinaria.

*Rodrigo vuelve del cenador.*

*Rodrigo*

¡Linda empresa por mi vida!  
Hemos robado una Dama  
y la traemos al<sup>27</sup> sitio  
donde está ya preparada  
con otra la ceremonia  
de vuestro consorcio. Es rara,  
diabólica y nunca vista  
tentativa.

*Enrique*

En circunstancias de apuro  
por cualquier parte  
se sale. Mientras descansa  
y se mejora podemos  
nosotros batir la entrada,  
reconocer el terreno  
y luego daremos traza<sup>28</sup>  
de decir al suegro en ciernes  
que esta señora es mi hermana  
y que viene a ser testigo  
de mis bodas.

*Rodrigo*

Extremada  
invención, pero recelo  
que se la lleve la trampa  
muy pronto, porque el amor  
casi nunca se disfraza  
tanto que ocultarse pueda.  
Los ayes, guiños, miradas  
y monosílabos dulces

que sin pensarlo se escapan,  
revelan pronto a un amante  
si está presente su amada  
sin que para conocerlo  
sea preciso hacer larga  
observación, ni estudiar  
diez años en Salamanca.

*Enrique*

Dices bien, mas no perdamos  
los momentos. Oye y falla  
si mi proyecto merece  
seguirse o dejarse. Acaba  
de comprometer mi padre,  
como sabes, su palabra  
para casarme esta noche  
con una señora paya,  
cuya dote es la gran prenda  
que a mis parientes agrada.  
Yo camino al sacrificio  
de malditísima gana,  
y hallando ayer al entrar  
en nuestra última posada  
esa divina hermosura  
a quien rendí vida y alma  
desde el momento en que vi  
sus bellos ojos, tomada  
quedó mi resolución  
de trastornar tan aciaga  
boda, y hacer de mi mano  
eterno dueño a esa dama.  
Procuré bien informarme  
de su nombre, de la causa  
de su viaje, y otras cosas  
que convenientes juzgaba,  
pero todo ha sido inútil,  
pues el que la acompañaba  
no se dio a reconocer  
ayer ni hoy en las paradas  
que se han hecho en el camino.  
Por último, desechada  
mi frenética pasión,  
bien que reciente, robarla  
intenté y lo hemos logrado.

*Rodrigo*

Hasta aquí no ha habido nada  
en contra de los deseos  
de vuestra merced, mas falta  
saber si acaso vendrá

ESCENA 5.<sup>a</sup> M1

*Enrique*

Ya se abrió la gloriosa palestra  
donde vas Rodrigo [a] campar



picando la retaguardia  
la justicia, y por de pronto  
nos echan mano y nos zampán  
en donde no nos dé el sol  
en cuatro o cinco semanas.

*Enrique*

Todo puede suceder.

*Rodrigo*

Esta posición es falsa.

*Enrique*

Calculemos de qué modo  
podríamos mejorarla.

*Rodrigo*

Si no me miente el magín  
y las señas no me engañan,  
me parece que la niña  
está a usted aficionada;  
y en cuanto la pase el susto,  
que le pasará sin falta  
antes que otra vez el sol  
ilumine estas montañas,  
es nuestra sin duda, en toda  
la extensión de la palabra.  
En tan grata inteligencia  
vamos a urdir una trama  
que consiga diferir  
la boda.

*Enrique*

Desbaratada  
es mejor, ¡ay Dios!, ¡qué idea!  
(*como ocurriéndosele algo de repente*)  
¡sublime! Rodrigo, marcha  
y ponte inmediatamente  
mi mejor traje de gala.  
Ya sabes que en la litera  
vienen dos. Tú en esta farsa  
vas a ser el amo y novio,  
yo el criado. El papanatas  
de mi suegro, que en dos pies  
anda por especial gracia  
del Criador, el anzuelo  
se tragará, y...

si tu agudeza talento demuestra  
que el triunfo no puedes dudar.

*Rodrigo*

Ya se abrió para honor de Rodrigo  
que sabrá cien prodigios hacer,  
guerra a muerte a ese suegro enemigo.  
Vencer o morir.

*Enrique*

Ya eres amo  
yo obedezco.

*Rodrigo*

Y vos criado  
y mando yo.

*Enrique*

Manda pues

*Rodrigo*

Pero cuidado  
habéis de enojaros.  
Ensayemos de este drama,  
por si acaso alguna escena,  
un actor cuando se estrena  
necesita de ensayar.

*Rodrigo*

Ensayemos y veamos  
si entendemos de mandar.  
Tened cabeza  
que lo más interesante  
se olvidaba:  
mi propina estipular.  
Si el enredo de repente  
se descubre en el momento  
llueven palos ciento a ciento,  
y la espalda de Rodrigo  
queda cual campo enemigo  
por el nuevo don Quijote  
talada desde el cogote  
hasta la región lumbar.  
¿Qué os parece?

*Enrique*

*Rodrigo*

Basta, basta.  
Al sutil entendedor  
poco y a tiempo. Encargada  
queda a mí vuestra persona  
y a vos la mía. En volandas  
voy a metamorfosar (sic)<sup>29</sup>  
esta lacayuna facha  
y a disponer para el suegro  
trescientas extravagancias  
que le hagan dar a los diablos  
el yerno que le preparan.  
Con esto, y que la heroína  
de la historia por mi hermana  
pase, salir lograremos  
de la noche toledana  
y del doble compromiso  
en que estamos. Aprobada  
la proposición. ¿Qué tal?

*Enrique*

Sí. Yo a mi bella tirana  
voy a instruir del proyecto,  
y<sup>30</sup> de ser tan necesaria  
la ficción en este apuro,  
que el fingir bien afianza  
nuestra pronta salvación  
de tan deshecha borrasca.

*Don Enrique entra en el cenador.*

ESCENA 7.<sup>a</sup>

*Rodrigo solo.*

MÚSICA

*Rodrigo*

Heme aquí ya de criado  
convertido en caballero  
mas qué ¿seré yo el primero  
que no lo es y lleva tren?<sup>31</sup>  
Váyase porque otros muchos  
que lo son sin parecerlo,  
y es cosa de no creerlo,  
en este mundo se ven.  
Un cierto aire de importancia...  
ademán meditabundo...  
despreciar a todo el mundo,

Sí, ensayemos  
que la burla  
es donosa,  
singular.  
Vamos pues.  
No hayáis miedo, no hayáis miedo  
que penetre en el enredo  
si a fingir bien te dispones  
yo te ofrezco cien doblones  
y la mano de mi bella.  
Cásate, carga con ella.  
De este modo más burlados  
y por siempre escarmentados  
les podríamos dejar.

*Rodrigo*

Cien doblones, cien doblones,  
de la novia no hay que hablar.

*Enrique*

Yo a mi bella tirana  
voy a instruir del proyecto,  
que de ser tan necesaria  
la ficción en este apuro,  
que el fingir bien afianza  
nuestra pronta salvación  
de tan deshecha borrasca.

*Sale de escena.*

*Rodrigo*

Heme aquí ya de criado  
convertido en caballero  
pero que soy el primero  
que lo parece y no lo es.  
Váyase porque otros muchos  
que lo son sin parecerlo,  
y es cosa de no creerlo  
en este mundo se ven.  
Un cierto aire de importancia,  
ademán meditabundo  
despreciar a todo el mundo

aunque sepa más que yo.  
 vivir siempre a la extranjera...  
 Tener trampas, por supuesto...  
 A ver si consiste en esto  
 el ser caballero o no<sup>32</sup>.  
 No leer nunca en más libros  
 que en los libros de barajas  
 por un quítame esas pajas<sup>33</sup>  
 irse al campo a degollar...(sic)  
 ¿Y dirán que aquesta farsa  
 no la tengo comprendida?

¡Ay, don suegro de mi vida  
 cómo te vas a clavar!

Soy una joya,  
 soy lindo yerno,  
 donoso, tierno  
 y original.  
 ¡Sal!  
 ¡Viva la sal!  
 ¡Oh, qué tramoya!  
 ¡Qué bella ganga!  
 ¡Qué mojiganga  
 de Carnaval!  
 ¡Sal!  
 ¡Viva la sal!

#### PROSA

A tomar sin perder tiempo  
 de mi amo el Marqués la plaza  
 y a ver si a río revuelto  
 pescamos alguna ganga.

*Rodrigo se va por la verja, a la derecha arriba.*

#### ESCENA 8.<sup>a</sup>

*Don Enrique, doña Elena y los dos criados que salen del cenador. Doña Elena está aún accidentada.*

*Enrique*

aunque valga más que yo.  
 Vivir siempre a la extranjera  
 tener trampas, por supuesto,  
 A ver si consiste en esto  
 el ser caballeró.  
 No leer nunca en más libros  
 que en los libros de barajas  
 por un quita allá esas pajas  
 irse al campo a degollar.  
 Y dirán que aquesta farsa  
 que he de hacer no está entendida

¡Ay, don suegro de mi vida  
 cómo te vas a clavar!

#### *Aire español gracioso*

Soy linda joya, ay  
 soy lindo yerno, ay  
 donoso, tierno  
 y original.  
 Viva la sal,  
 Soy una joya  
 soy lindo yerno  
 donoso, tierno  
 y original.  
 Viva la sal,  
 la sal, la sal.  
 ¡Oh, qué tramoya  
 qué bella ganga!  
 qué mojiganga  
 de Carnaval!  
 Soy una joya  
 soy lindo yerno  
 donoso, tierno  
 y original.

[No se conserva escena 6.<sup>a</sup> M1]

Sí, mi bien. Aquí es preciso  
disimular y mañana  
a tu padre buscaremos;  
**yo me arrojaré**<sup>34</sup> a sus plantas,  
imploraré mi perdón,  
que se conceda su gracia,  
y me otorgue que contigo  
mi matrimonio contraiga.

*Elena*

¿Dónde estoy?  
(*volviendo poco a poco en sí*)

*Enrique*

No tengas miedo,  
te encuentras acompañada  
de un amante apasionado  
que rendido te idolatra.  
Nada te admire: la fiesta  
que al parecer empezada  
ves, de mi funesto enlace  
la noche solemnizaba;  
¿Mas no me dirás...?

*Elena*

En vano te obstinas.  
Mi nombre y casa  
no son ilustres, por tanto  
temo quedar deshonrada  
si imprudente los revelo.  
Condúceme a la morada  
de mis parientes, y enmienda  
allí los yerros que causa  
el amor, si el honor mío  
quieres conservar sin tacha.  
Sabiendo quién soy, acaso  
fuerza el desprecio la paga  
de mi sinceridad.

*Enrique*

No. Seas quien fueres,  
jurada te tengo mi eterna fe,  
y hasta el sepulcro guardarla  
sabré, como caballero  
que no desmiente la hidalga  
sangre que en sus venas corre.  
Gente llega; ya enterada  
estás; ¡Ánimo y prudencia!

ESCENA 9.<sup>a</sup>

*Dichos y Sancho por la puerta de la casa.*

*Sancho*

A la paz de Dios.

*Enrique*

Mil gracias,  
amigo. Decid, ¿se encuentra  
el amo en la quinta?

*Sancho*

Vaya...  
por supuesto. Si esta noche  
hay baile y música y zambra  
y vino largo, porque  
va a llegar luego en volandas  
el novio de la señora.  
Por eso está iluminada  
la huerta y jardín, y todo  
tan aquel (sic).

*Enrique*

Feliz quien gana  
las albricias de tal nueva.  
Serán para vos; acaba  
de llegar mi amo el marqués  
y está a muy corta distancia  
de aquí; con que ¿os serviréis  
de acompañarme?

*Sancho*

¡No es mala  
la pregunta! ¿Por qué no?  
Venid y en cuatro zancadas  
subiremos la escalera.

*Enrique*

*(A Elena)*  
Luego bajo. No te vayas  
de este sitio.

*(A los criados)*  
No perderla de vista.

Sancho

En esta semana<sup>35</sup>

con las fiestas de la boda  
estamos como de Pascua.

*Don Enrique y Sancho entran en la casa.*

ESCENA 10.<sup>a</sup>

*Doña Elena. Los dos criados algo retirados y en observación.*

MÚSICA

*Elena*

¡Ay, desgraciada! mísera  
¿qué has hecho?  
El amoroso padre  
que impaciente  
estrechar anhelaba al tierno pecho  
una hija virtuosa  
llorará inconsolable y solitario la ausencia  
de su Elena delincuente.  
Copiosas lágrimas tal vez derramas,  
y a tu hija ¡ay mísero! en vano llamas  
que huye la pérdida  
del patrio hogar.  
¡Ah! no... perdóname,  
oh, padre mío,  
que este extravío  
si de amor fue  
bien lo lloré.  
Tú, amor tirano,  
ven lisonjero,  
pues a mi padre  
yo te prefiero.  
Humilde<sup>36</sup> y tímida  
tu gracia imploro;  
¿al triste lloro  
serás cruel?  
Dame consuelo,  
si a ti, oh Cupido,  
mi pecho ardido  
sabe ser fiel.

ESCENA 7.<sup>a</sup> M1

*Andante sostenuto*

MÚSICA

*Elena*

Ay, desgraciada mísera  
qué has hecho  
El amoroso padre  
que impaciente  
estrecha al tierno pecho  
a su hija virtuosa  
desesperado llora la ausencia  
de su Elena delincuente.  
Ardientes lágrimas tal vez derramas,  
a tu hija, ay, mísero en vano llamas  
que huye la pérdida del patrio hogar  
sí, del patrio hogar.  
Tú me perdonas,  
oh padre mío,  
que este extravío  
si de amor fue  
bien lo lloré.  
Piedad imploro,  
Piedad,  
piedad imploro,  
Ven, ay, Enrique al seno,  
torna a mis dulces brazos  
que yo sabré en tus brazos  
la tu fiereza bárbara  
mil penas olvidar.  
Lo dudas, caro mío,  
ven a mi pecho ardiente  
y me verás ferviente  
de gloria y dulce júbilo  
tiernísima expirar.  
Ah, la llama que abrasa mi pecho,  
quizás arda en tu pecho también.  
Ven, ay, Enrique al seno,  
torna a mis dulces brazos  
que yo sabré en tus brazos  
la tu fiereza bárbara  
mis penas olvidar.



# ESCENA 11.<sup>a</sup>

*Dichos. Don Enrique por la puerta de la casa.*

PROSA

*Enrique*

Ya el que a ser se disponía  
mi suegro, de bajar trata  
para recibir al novio  
y su hermanita. Constancia,  
disimulo y de mi cuenta  
lo demás.

*Elena*

Si no son falsas  
tus promesas y me cumples  
cuanto hace un instante acabas  
de prometerme, seré  
tu amante, esposa y esclava.

*Don Enrique*

A propósito. Rodrigo  
llega también.

# ESCENA 12.<sup>a</sup>

*Dichos. Rodrigo, de gala, por la derecha arriba entra  
por las verjas.*

*Rodrigo*

La comparsa  
de vuestros criados, míos  
por ahora, ahí fuera aguardada  
mi orden para presentarse  
y hacerme la corte. Cuantas  
prevenciones son precisas  
les hice ya, y estudiadas  
traen trescientas cortesías  
que harán a su camarada  
el señor marqués del Rapto,  
título que esa canalla  
me ha dado sin yo pedirlo.  
No hay que andar en pataratas,  
señora. Mi hermana sois  
esta noche y luego mi ama  
seréis, y después, de mi amo  
la mitad hermosa y cara.  
Acotado para entonces

queda este traje, por grata  
memoria de la aventura  
que va pasando de chanza.

MÚSICA

*Enrique*

Juremos, bien mío,  
unir nuestra suerte,  
sí, sólo la muerte  
lo podrá estorbar

*Rodrigo*

Yo nunca esas cosas  
juré estando cuerdo,  
pues luego me acuerdo  
que es malo jurar.

*Elena*

El alma respira  
y dentro del pecho,  
en penas deshecho,  
la esperanza entró.

*Enrique*

¿Por qué la fe mía  
tu pecho dudó?

*Elena*

No es mucho que dude  
quien no conoció.

*Rodrigo*

¿Quién nunca dos pechos  
más cándidos vio?

*Enrique*

Tú desecha tus temores,  
cumpliré mi juramento.

*Rodrigo*

ESCENA 8.ª M1

*Enrique*

Juremos, bien mío,  
a unir nuestra suerte,  
nuestro amor  
La muerte nuestro amor  
la muerte no lo apagará.

*Elena*

Ya el alma respira  
ya dentro del pecho  
de amores deshecho,  
la esperanza entró.  
No es mucho que dude  
quien no conoció.  
Tú me llenas de contento,  
de tu amor no sé dudar.

*Rodrigo*

Yo nunca esas cosas  
juré estando cuerdo,  
que luego me acuerdo  
que es mucho jurar.

¿Quién nunca dos pechos  
más cándidos vio?  
Oh, qué pelma tan pesado  
cuando es tiempo de empezar.

*Enrique*

Tú desecha tus temores,  
tú, desecha tus amores;  
cumpliré mi juramento.  
Tú desecha tus temores;  
cumpliré mi juramento.

¡Oh, que sorna! El fingimiento  
¿Cuándo es tiempo de empezar?

*Elena*

En placeres mi tormento  
logrará tu fe trocar.

*Rodrigo*

Viene el suegro. ¡Cuánta gente!  
¡Cuánto ganso! ¡Oh, suegro mío!

ESCENA 13.<sup>a</sup>

*Dichos. Don Pedro. Pilar, vestida de señora. Criados. Séquito del marqués, que entra en la escena a una señal de Rodrigo.*

*Don Pedro (aparte)*

Bien venido. En este apuro  
Pilar, ya te he dicho  
que eres mi hija.  
Aquí la novia está.

*Rodrigo*

¡Cielos!  
(*va a abrazarla*)

*Don Pedro*

Despacio, que es temprano.

(*Rodrigo deja a Pilar, y se arroja al cuello de don Pedro*).

¡Eh! ¡Que me ahogo! ¡yerno, yerno!

*Rodrigo*

Esto es cariño

*Coro*

Suenen los cánticos  
que inspira amor.

*Rodrigo*

Y después de mi amo  
la mitad hermosa y cara;  
acotado para entonces  
queda este traje, por grata  
memoria de la aventura  
que va pasando de chanza.

ESCENA 9.<sup>a</sup> M1

*Rodrigo, Enrique, Elena, don Pedro, Pilar, coro.*

*Rodrigo*

Cuánta gente,  
cuánta gente, cuánto ganso,  
¡oh, suegro mío!

*Don Pedro*

Bien venido. En este apuro  
Pilar, ya te he dicho  
que eres mi hija.  
Aquí la novia está.

*Rodrigo*

(*Abrazándola*)  
¡Cielos!

*Don Pedro*

Eh, pasito que es doncella.

(*Rodrigo deja a la novia y abraza a don Pedro*).

Eh, que me ahogo. Yerno, yerno.

*Rodrigo, Enrique, don Pedro*

Si es cariño  
suenen los cánticos  
que inspira amor.

*Todos*

Llegó el caso que finjamos<sup>37</sup>.  
Entremos que el frío  
causar suele daño

*Don Pedro*

*(Todos a tiempo)*  
Vamos, yerno mío...  
¡Ay! ¡Cómo le engaño!  
Yo el juicio esta noche  
debiera perder.  
Todos  
entremos: la fiesta  
completa ha de ser.

*Rodrigo*

*Allons*, papá mío,  
que el frío hace daño  
Este es mucho lío  
si yo no me engaño.  
*(Haciendo cumplimientos ridículos a don Pedro, que  
le corresponde).*

*Rodrigo*

Pasad, no así el tiempo  
debemos perder  
no más cumplimientos...  
Es fuerza ceder.

*Enrique y Elena*

Entremos, bien mío,  
el lance es extraño,  
pero yo confío  
seguiré el engaño.  
Amor, tú que hiciste  
dos pechos arder,  
Protege benigno  
nuestro fiel querer.

*Pilar y coro*

Entremos, que el frío  
causar suele daño,  
mucho desconfío  
que siga el engaño.  
Si a saberse llega

*Enrique*

Llegó el caso que finjamos.  
Si descubren por ventura  
que todo es mentira,  
qué camorras  
qué furor.

*Coro*

Bien venido, acepta nuestro amor.

*Don Pedro*

Entremos que el frío  
nos puede hacer daño

*Elena*

Entremos, bien mío  
que en esto no hay daño.  
De cierto este tío  
se trague este engaño.  
Protege tú, oh noche,  
nuestro afecto fiel.

*Pilar*

Entremos, que el frío  
nos puede hacer daño.  
Si el novio sandío  
conoce el engaño  
la casa esta noche  
será, sí, un belén.

*Enrique*

Entremos, bien mío,  
que en esto no hay daño,  
de cierto este tío  
se trague este engaño,  
la casa esta noche  
será, sí, un belén.

*Rodrigo*

Si acaso este tío  
olerá el engaño,  
pensad que la noche  
habréis de perder.

tendrá esto que ver;  
una Babilonia  
la casa va a ser.

*Rodrigo, que oportunamente habrá presentado a doña Elena a don Pedro, da el brazo derecho a Pilar y el izquierdo a su supuesta hermana. Reiteradas las cortesías y los cumplimientos, se entran todos por la puerta de la casa, siendo los primeros los fingidos novios.*

*Don Pedro*

Vamos, yerno mío,  
si olerá el engaño  
yo el juicio esta noche  
habré de perder.

*Coro*

Sí, entremos que el frío  
nos puede hacer daño  
si el novio tardío<sup>38</sup>  
conoce el engaño  
la casa esta noche  
será, sí, un belén.

*Elena*

Salgamos del paso,  
salgamos con bien.

*Pilar*

El cielo del paso  
nos saque con bien.

*Enrique*

Salgamos del paso  
salgamos con bien.

*Rodrigo*

Mas no cumplimientos  
que el frío es cruel.

*Don Pedro*

Mas vamos, entremos,  
que el frío es cruel.

*Coro*

La casa esta noche  
será, sí, un belén.  
El cielo del paso  
nos saque con bien.

*Don Pedro*

Entremos que el frío  
nos puede hacer daño.

*Pilar*

*Allons*, papá mío,  
que el frío hace daño.

*Elena*

Entremos, bien mío,  
que en esto no hay daño,  
de cierto este tío  
se traga el engaño.  
Protege, tú, cielo  
nuestro afecto fiel.  
Salgamos del paso  
salgamos con bien.  
Protege tú, oh noche,  
nuestro afecto fiel.  
Salgamos del paso  
salgamos con bien.

*Enrique*

Entremos que el frío  
nos puede hacer daño  
si el novio tardío  
conoce el engaño  
la casa esta noche  
será, sí, un belén.  
El cielo del paso  
nos saque con bien.

*Rodrigo*

Entremos, bien mío,  
que en esto no hay daño,  
de cierto este tío  
se traga el engaño.  
Protege, tú, cielo  
nuestro afecto fiel.  
Salgamos del paso  
salgamos con bien.

*Pilar*

Si acaso este tío  
olerá el engaño,  
pensad que la noche  
habréis de perder,  
no más cumplimientos  
que el frío es cruel.



*Don Pedro*

Vamos yerno mío.  
Olerá el engaño;  
yo el juicio esta noche  
habré de perder.  
Vamos, vamos, entremos  
que el frío es cruel.

*Coro*

El cielo del paso  
nos saque con bien.

## El Rapto

Drama lírico en dos actos

### Acto 2.º

*El teatro representa una sala en la quinta de don Pedro. A la derecha en primera caja, hay una ventana que se supone dar al campo. En segunda caja, al mismo lado, hay una puerta que conduce al exterior. A la izquierda en primera y segunda caja, hay otras puertas que dan a dos aposentos interiores. Al centro habrá también puerta que conduce al interior y a la habitación de don Pedro. Continúa siendo de noche. Sobre una mesa a la izquierda habrá luz. Sillería regular.*

ESCENA 1.ª

**Mayordomo Crispulo<sup>39</sup>** y criados de la quinta

MÚSICA

*Unos*

Con que el novio...<sup>40</sup>

*Otros*

Tan finchado

*Unos*

Mas la novia...

ESCENA 10.ª M1

*Coro*

Con que el novio no parece  
pues el lance es apurado.  
El pavor por puntos crece,  
pues el lance es apurado.

*Don Pedro*

Fue forzoso dar un medio  
y mentir, no hay más remedio,  
y que pase por Elena

*Otros*

No parece;  
y aunque el lance es apurado  
seguirá el amo en sus trece.

*Coro*<sup>41</sup>

Fue forzoso dar un medio  
y mentir, no hay más remedio,  
y que pase por Elena  
entretanto la Pilar.  
La invención sin duda es buena,  
si se logra al fin llevar.

*Mayordomo*

Pues silencio, y el secreto  
guardar sepa cada uno.

*Coro*

Bien está, yo lo prometo;  
(unos a otros)  
¡Tú, chitón! No hable ninguno.  
¡Tú, silencio!

*Don Pedro*

Sí, callemos  
y así tiempo ganaremos.

*Don Pedro y coro*

¡Chis! Silencio y nadie chiste.  
Lo mejor será si en broma  
se enamora de la roma;  
pero el novio chasqueado  
ya se mira aquí llegar.

*Coro*

Retirémonos a un lado  
y podremos escuchar.

*Don Pedro*

Sí, que el novio chasqueado  
ya se mira aquí llegar.

mientras tanto la Pilar,  
sí, la Pilar.

*Coro*

La invención es bella y buena  
tiempo así se ha de ganar.  
Pero el novio chasqueado  
ya se siente aquí llegar.

*Don Pedro*

El dolor será si en broma  
se enamora de esta roma.  
Pues silencio y el secreto  
guarde exacto cada uno.

*Coro*

Bien está,  
lo prometemos.  
Chis, silencio,  
nadie chiste.  
Pues silencio y el secreto  
guarde exacto cada uno.  
El dolor será si en broma  
se enamora de esta roma,  
pero el novio chasqueado  
ya se siente aquí llegar.  
Retirémonos a un lado  
y podremos escuchar.

*Don Pedro*

Llegó el novio tan finchado  
y la novia no parece  
pues el lance es apurado  
y el pavor por puntos crece.  
Y mentir no hay más remedio  
y que pase por Elena  
mientras tanto la Pilar.

*Coro*

La invención es bella y buena,  
tiempo así se ha de ganar.

*Don Pedro*

Pues silencio y el secreto  
 guarde exacto cada uno.

*Coro*

Bien está lo prometemos.  
 Sí, callemos, sí, silencio,  
 nadie chiste.  
 El dolor será si en broma  
 se enamora de esta roma,  
 pero el novio chasqueado  
 ya se siente aquí llegar.  
 Silencio, silencio  
 retirémonos a un lado  
 y podremos escuchar.

[ESCENA 11.<sup>a</sup> M1]

*Rodrigo*

Si supiera este hombre  
 que soy un criado  
 que con falso nombre  
 le vengo a engañar.

*Don Pedro*

Si supiera este hombre  
 que escapó la chica  
 y que Elena es nombre  
 falso de Pilar.  
 Veamos si consigo  
 cansando a este hombre  
 que ahora por el pronto  
 vuelva a su lugar  
 sí, vuelva a su lugar.

*Rodrigo*

Conque en fin, yo me caso.  
 Pues yo juro en adelante  
 no volver a abrir los labios  
 si no halando de Liturgia  
 de Moral o Cirugía  
 Medicina o Metalurgia  
 o bien de Mitología  
 o de Osteología y Milicia.  
 Suegro mío, suegro mío,  
 ya está el papá político  
 más blando que una breva;  
 bodorrio tan fatídico  
 no hay miedo que se atreva,  
 a un yerno tan pestífero  
 de nuevo a proponer,  
 jamás engaño alguno  
 pudo salir más bien.

## ESCENA 2.<sup>a</sup>

*Dichos. Don Enrique, doña Elena, Rodrigo, Pilar. Séquito de don Enrique.*

### PROSA

*Don Pedro*

*(Aparte)*

El tal novio tiene facha  
de un grandísimo jumento.

*Rodrigo*

Papá, las habitaciones  
que acabo de ver, por cierto  
son muy bonitas, y en todas  
reina el buen gusto y aseo,  
pero hay que hacer varias obras,  
cuyos planes me reservo  
manifestar para cuando  
de estos negocios tratemos  
con despacio.

*Don Pedro*

*(Secamente)*

Yerno mío,  
así lo hallé y así pienso  
dejarlo.

*Rodrigo*

Sois un pobre hombre;  
bien que no lo haréis, pues luego  
que cuaje este matrimonio,  
de lo cual no estamos lejos,  
os derribo media casa,  
y la otra media la dejo  
con solos los pisos bajos.

*Don Pedro*

¡Calla! ¡Pues esto está bueno!

*Rodrigo*

Sí señor; soy enemigo  
de ruidos sobre los techos  
de mi habitación. En casa  
si una sola mosca siento  
sobre mí, que a perturbarme

llegue en las horas del sueño,  
monto en cólera. Tres días  
ha, con escopeta y perros,  
me subí a cazar ratones  
en uno de los graneros,  
y abrasé a boca de jarro  
una legión de trescientos.

*Don Pedro*

*(Incomodado gradualmente)*  
¡Medrados estamos!

*Rodrigo*

Faltan,  
además, si bien me acuerdo,  
allá en la caballeriza  
que he visto al paso, viniendo  
aquí, algunas otras plazas,  
pues muy bien, habrá sujetos  
en vuestra familia...

*Don Pedro*

¿Qué?

*Rodrigo*

No os enojéis. Decir quiero  
que habrá varios que tendrán  
caballo.

*Don Pedro*

Es que no juguemos;  
que yo gasto malas pulgas  
y de jácaras no entiendo.

*Rodrigo*

Dadme ahora vuestra licencia  
para que mi hermana dentro  
de su habitación descanse,  
porque es de temperamento  
irritable y delicado,  
y con el viaje se ha puesto  
de remate.

*Don Pedro*

Paca, luz  
al instante a ese aposento.

*Una de las criadas entra por la puerta del centro a por la luz.*

*Rodrigo*

Los demás solo de estorbo  
me sirven ya aquí. ¡Qué gestos  
tienen, papá, vuestras gentes!

*La criada que fue por la luz la saca por la puerta del centro y entra con doña Elena al aposento frente a la ventana.*

Mucho gagnápiro creo  
que hay en esta casa... mucho bruto.

*Don Pedro*

*(Aparte)*  
¡Qué político y qué atento!

*Rodrigo*

Mucho animal. Como vos  
no pongáis orden y arreglo  
en la familia, reñimos  
muy pronto.

*Don Pedro*

*(Aparte)*  
No reñiremos,  
no.

*La criada que acompañó a doña Elena vuelve a la escena.*

*Rodrigo*

Que departir con vos  
cosas importantes tengo.  
*(A los criados)*  
Despejad...  
*(A don Pedro)*  
Y quedad solo  
conmigo, papá. Un asiento  
me arrimad. Vayan la cena  
*(a los criados)*  
sin demora previniendo,  
y que pongan mucho vino.

*Don Pedro*

Soy con vos en el momento.



*Por indicación de don Pedro se van todos menos éste y don Enrique. Pilar y las criadas entran con don Pedro por la puerta del centro. Todos los restantes se van por la de la derecha.*

ESCENA 3.<sup>a</sup>

*Don Enrique y Rodrigo. A su tiempo todos los criados por las puertas del centro y derecha.*

MÚSICA

*Enrique*

Ya se abrió la gloriosa palestra  
donde debes, Rodrigo, campar;<sup>42</sup>

ESCENA 5.<sup>a</sup>. Acto 1.<sup>o</sup> M1

*Enrique*

Ya se abrió la gloriosa palestra  
donde debes, Rodrigo, [a] campar;  
si tu agudeza talento demuestra  
que del triunfo no puedes dudar.

*Rodrigo*

Ya se abrió para honor de Rodrigo  
que sabrá cien prodigios hacer,  
guerra a muerte a ese suegro enemigo  
Vencer o morir.

*Enrique*

Ya eres amo  
Yo obedezco.

*Rodrigo*

Y vos criado  
y mando yo

*Enrique*

Manda pues

*Rodrigo*

Pero cuidado  
habéis de enojaros.  
Ensayemos de este drama,  
por si acaso alguna escena,  
un actor cuando se estrena  
necesita de ensayar.

*Rodrigo*

Ensayemos y veamos  
si entendemos de mandar.  
Tened cabeza

que lo más interesante  
se olvidaba:  
mi propina estipular.  
Si el enredo de repente  
se descubre en el momento  
llueven palos ciento a ciento,  
y la espalda de Rodrigo  
queda cual campo enemigo  
por el nuevo don Quijote  
talada desde el cogote  
hasta la región lumbar.  
¿Qué os parece?

*Enrique*

Sí, ensayemos  
que la burla  
es donosa,  
singular.  
Vamos pues.  
No hayáis miedo, no hayáis miedo  
que penetre en el enredo  
si a fingir bien te dispones  
yo te ofrezco cien doblones  
y la mano de mi bella.  
Cásate, carga con ella.  
De este modo más burlados  
Y por siempre escarmentados  
Les podríamos dejar.

*Rodrigo*

Cien doblones, cien doblones  
de la novia no hay qué hablar.

*Enrique*

Yo a mi bella tirana  
Voy a instruir del proyecto,  
que de ser tan necesaria  
la ficción en este apuro,  
que el fingir bien afianza  
nuestra propia salvación  
De tan deshecha borrasca.

*(Sale de escena)*

*Rodrigo*

Heme aquí ya de criado  
convertido en caballero,  
pero que soy el primero

que lo parece y no lo es.  
Váyase porque otros muchos  
que lo son sin parecerlo,  
y es cosa de no creerlo  
en este mundo se ven.  
Un cierto aire de importancia,  
ademán mediatibundo  
despreciar a todo el mundo  
aunque valga más que yo.  
Vivir siempre a la extranjera  
tener trampas, por supuesto,  
A ver si consiste en esto  
el ser caballeró<sup>43</sup>.  
No leer nunca en más libros  
que en los libros de barajas  
por un quita allá esas pajas<sup>44</sup>  
irse al campo a degollar.  
Y dirán que aquesta farsa  
que he de hacer no está entendida  
¡Ay, don suegro de mi vida  
cómo te vas a clavar!

*Aire español gracioso*

Soy linda joya, ay,  
soy lindo yerno, ay,  
donoso, tierno  
y original.  
Viva la sal,  
Soy una joya,  
soy lindo yerno  
donoso, tierno  
y original.  
Viva la sal,  
la sal, la sal.  
¡Oh, qué tramoya  
qué bella ganga!  
qué mojiganga  
de Carnaval!  
Soy una joya  
soy lindo yerno,  
donoso, tierno  
y original.

ESCENA 4.<sup>a</sup>

*Dichos. Don Pedro por la puerta del centro.*

PROSA

*Don Pedro*

Digo ¿Qué alboroto es este?

*Rodrigo*

Nada ya, pero ese perro  
(*por don Enrique*)  
me las pagará.

*Don Pedro*

¿En tal noche camorras?

*Rodrigo*

Váyase presto  
de mi presencia, insolente;  
y cuidado que si vuelvo  
a enojarme le haré dar  
cincuenta palos o ciento,  
que para mí todo es uno.  
¡Fuera de aquí!

*Todos, menos don Pedro y Rodrigo, se van por donde vinieron.*

ESCENA 5.<sup>a</sup>

*Don Pedro. Rodrigo.*

*Rodrigo*

(*Cambiando carácter y tono*)  
Señor suegro,  
¿Qué tal halláis esta facha?

*Don Pedro*

(*Aparte*)  
Muy bien. ¡Solemne camueso!

*Rodrigo*

Lo mejor de todo, en mí,  
ya lo observáis, es mi genio  
(*con suma blandura*)  
como no me habíais visto,  
y las propuestas se han hecho  
a lo príncipe, por cartas,  
os habréis quedado lelo  
y estupefacto al mirarme.  
Nunca me enfado, soy bueno,  
si los hay en este mundo;  
pero a veces adolezco

(*mudando por grados la entonación hasta enfurecerse*)  
de cierta fatalidad,  
y un día o dos... al tercero  
nunca llega, como un loco  
furioso ponerme suelo.  
Entonces... ¡Jesús nos valga!  
a nadie conozco: pego  
(*aproximándose a don Pedro, que retrocede*)  
coces, mandobles, reveses,  
estocadas; ladro, muerdo,  
maldigo como un judío,  
voto como un carretero,  
(*don Pedro está visiblemente incomodado*)  
hablo mal como un poeta  
del que hace mejores versos...  
y pasado el arrebató  
me torno a quedar sereno.  
En las ciencias soy un pozo airón  
que jamás me seco,  
y para que os convenzáis  
prestadme un rato silencio.

MÚSICA

Yo sé dos o tres gramáticas  
rudimentos de la ética  
y aprendí en las matemáticas  
el álgebra y la aritmética;  
la retórica, la lógica,  
la ciencia meteorológica  
y la física y <sup>45</sup> botánica...  
diga usted si esto es **saber**.

*Don Pedro*

¡Oh que mueble tan fantástico!  
yo, sin tantos adminículos  
sin ese estilo encomiástico,  
y sin términos ridículos,  
yo sin tanta ciencia exótica,  
ni saber la historia gótica  
sé que sois un necio enfático.  
Diga usted si esto es <sup>46</sup> **saber**

*Rodrigo*

¿Yo soy necio?

*Don Pedro*

ESCENA 12.<sup>a</sup> M1

*Rodrigo*

Yo sé dos o tres Gramáticas,  
rudimentos de la Ética.  
Y aprendí en las Matemáticas  
el Álgebra y la Aritmética,  
la Retórica y la Lógica,  
y la ciencia Teológica  
con la Física y Botánica.  
Diga usted si esto es saber,  
la Retórica y la Lógica,  
y la ciencia Teológica.

*Don Pedro*

¡Oh que mueble tan fantástico!  
yo, sin tantos adminículos  
sin un término encomiástico,  
sin esdrújulos ridículos.  
Yo sin tanta ciencia exótica,  
ni saber la historia gótica  
sé que sois un necio enfático.  
diga usted si esto es saber.

*Rodrigo*

Yo soy necio,  
qué insolencia, qué descaro  
no hay paciencia.

Y de remate.

*Rodrigo*

¡Oh insolencia!

*Don Pedro*

Y muy pesado

*Rodrigo*

¡Oh descaro!

*Don Pedro*

Un botarate

*Rodrigo*

No hay paciencia

*Don Pedro*

Harto cansado

*Rodrigo*

*(Aparte)*

El remedio ya va obrando

*Don Pedro*

¿Qué decís ahí murmurando?

*Rodrigo*

Que vuestra hija es felicísima...

*Don Pedro*

Con señor tan estrambótico...

*Rodrigo*

Con un novio tan político

*Don Pedro*

Esta purga ya va obrando,  
que vuestra hija es felicísima  
con un hombre como yo.

*Don Pedro*

Y muy pesado,  
un botarate,  
muy cansado.

*Rodrigo*

¿Qué decís ahí murmurando?

*Don Pedro*

Con un novio filosófico,  
no, mi hija no se casa.  
Señor novio paso, paso,  
yo no quiero yerno sabio,  
quiero un bruto, un ignorante.  
Basta, oh qué yerno del infierno,  
por piedad, por piedad,  
con tal hijo político  
será que yo me atreva.  
Cada vez que habla el pícaro  
el diablo a mí me lleva.  
Ay, hija, qué profética  
tu escapatoria fue.  
Si al novio tú conoces  
yo nunca te veré.

*Rodrigo*

Que departir con vos  
cosas importantes tengo.  
Despejad

Mi hija no se casará

*Rodrigo*

¡Si supiera el hombre  
que soy un criado,  
que con falso nombre  
le vengo a engañar!

*Don Pedro*

¡Si supiera el hombre  
que no está la novia,  
y que Elena es nombre  
prestado a Pilar!  
A ver si a lo menos  
logro, por el pronto,  
que este Novio tonto  
se lleve a marchar.

*Rodrigo*

Con que en fin ¿ya no me caso?

*Don Pedro*

Señor mío, paso, paso.  
Yo en lugar de un yerno sabio  
quiero un bruto, un ignorante.

*Rodrigo*

Pues yo juro, en adelante  
no volver a abrir mi labio,  
sino hablando de liturgia  
de moral, de cirugía,  
medicina, metalurgia,  
derecho, mitología,  
de política y de...

*Don Pedro*

¡Basta!

*Rodrigo*

de milicia o de...

*Don Pedro*

¡Qué yerno!

y quedad  
solo conmigo,  
papá.  
Un asiento me arrimad  
la cena previniendo  
y que pongan mucho vino.  
Vayan sin demora.

*Don Pedro*

Soy con vos en el momento.  
(*sale de la escena*).

*Rodrigo*

Si tu agudeza no puedes,  
di al instante mi propina  
estipular.

*Enrique*

Tu propina

*Rodrigo*

Eh, Rodrigo

*Enrique*

Señor mío

*Rodrigo*

Una silla

*Enrique*

Voy. Aquí está.

*La pone mal y cae Rodrigo.*

*Rodrigo*

Perro judío, te acordarás de mí.

*Enrique*

Fue una chanza.

*Rodrigo*

No hay conmigo chanzas,  
lo entiendes, bribón.

Rodrigo

Osteología...

Don Pedro

¡De infierno!

Rodrigo

Zoología...

Don Pedro

¡Por piedad!  
(a dúo).

Rodrigo

Ya está el papá político  
más blando que una breva;  
consorcio tan fatídico  
no hay miedo que se atreva  
a yerno tan pestífero  
de nuevo a proponer.  
Enredo más diabólico  
¿quién pudo acometer?

Don Pedro

Con tal hijo político  
¿Será que yo me atreva?  
Al ver este hombre estúpido  
el diablo se me lleva.  
¡Elena! ¡Qué profética  
tu escapatoria fue!  
Me libras de tal bárbaro,  
tu error perdonaré.

*Don Pedro entra en su habitación por la puerta del centro.*

Soy un pícaro.

*El coro acude a los gritos.*

Coro

Mal humor  
el novio gasta,  
se nos agua  
la función.  
Ambos deliran  
no hay que dudar,  
señor, que el amo  
se va a enfadar.

Enrique

Perdón, señor.  
Si a satisfaceros basta,  
perdón, mil veces, perdón.

Rodrigo

Sea mejor, pese su carta,  
atrevido bergantón.

Coro

Si el alma en júbilo  
siento inundada  
cuando en mi amada  
vuelvo a pensar.  
Imagen plácida  
del que adoró.  
Tú eres mi dicha,  
tú mi tesoro,  
dulce tormento  
de mi albedrío.  
Por ti inflamado  
el pecho mío  
sabrás aun mi vida  
sacrificar.

Enrique

Si tan diabólica  
chanza os agrada,  
que es muy pesada  
debéis pensar.  
Yo a mis domésticos  
prodigo el oro  
pero si faltan



a mi decoro  
más que Holofernes,  
feroz, impío,  
no encuentra diques  
el furor mío.

*Coro*

Ambos deliran.  
No hay que dudar,  
señor, que el amo  
se va a enfadar.

*Rodrigo*

En las ciencias soy un pozo,  
airón que jamás me seco,  
y para que os convenzáis,  
prestadme un rato silencio.  
[¿?] de hallar por combinación  
de extraordinarios sucesos  
bella novia, grande dote,  
propicio y piadoso suegro.  
Tres cosas que rara vez  
se ven en el universo.

ESCENA 6.<sup>a</sup>

*Rodrigo solo.*

PROSA

*Rodrigo*

Muy buena píldora lleva  
mi pobre papá en el cuerpo,  
mas aquí la novia viene...  
voy a echarla<sup>47</sup> dos requiebros  
por si pega.

ESCENA 7.<sup>a</sup>

*Rodrigo. Pilar por la puerta del centro.*

*Pilar*

*(Aparte)*  
Aquí está el Novio

*Rodrigo*

¡Ídolo mío! ¡Lucero

de mis ojos! Soberana  
Elena, que traes revueltos  
los cascos al nuevo Paris  
de Aragón<sup>48</sup>, dame dos dedos  
con blandura y suavidad,  
que me siento de los nervios  
un tanto cuanto, y por ende  
evito el roce si puedo.

*Pilar*

Cortada estoy  
(*aparte*).

*Rodrigo*

Ya conozco  
que sois en gracia, despejo,  
y discreción, fiel traslado  
de vuestro padre Don Pedro.

*Pilar*

Al fin es un mayorazgo.

(*Aparte*)

Si yo pudiera, el anzuelo  
echarle, pues según dice  
el amo tiene resuelto  
descomponer esta boda  
porque no le cuadra el yerno,  
estaba bien.

*Rodrigo*

(*aparte*).

En sitiarla  
maldita la cosa pierdo;  
y si hay capitulación  
eso me gano... Mi dueño,  
(*a ella*)  
sin sol, sin luz, y sin moscas  
quisiera hablarte.

*Pilar*

Lo entiendo.  
Así que hayamos cenado  
vendre a esta sala. Dispuesto  
está para ti aquel cuarto  
que ves, tabique por medio  
del de tu hermana.

*Rodrigo*

Ya estoy,  
daré esquinazo a don Pedro,  
y en él te aguardo.

*Pilar*

Tras ti  
me vendré yo andando quedo  
por que no nos oigan.

*Rodrigo*

Bien.

*Pilar*  
(*requebrándose*)

¡Enrique!

*Rodrigo*

¡Alma mía!

*Pilar*

¡Cielos!  
(*suspiros exagerados*).

*Rodrigo*

¡Ay!

*Pilar*

¡Ay!

*Rodrigo*

¡Oh!

*Pilar*

¡Ah!

*Rodrigo*

¿Tú me quieres?

*Pilar*

Con seis sentidos enteros

*Rodrigo*

*(Aparte)*

¡Bueno va!

*Pilar*

¿Y tú?

*Rodrigo*

Yo te adoro  
con tres potencias lo menos,  
y te adorara con cuatro,  
si se estilaran. ¡Qué ojuelos!  
¡y qué manos, y qué todo!  
En casándonos te llevo  
a la historia natural...

*(aparte)*

a la sección de podencos.

*Se oye tocar la jota a la derecha, lejos.*

*Pilar*

Los mozos son del lugar  
inmediato. El casamiento  
vendrán a celebrar. Vamos  
a cenar que ya hablaremos  
más despacio. Entrad al cuarto  
de mi cuñada, y...

*Rodrigo*

No pienso  
que cenará, porque nunca  
lo acostumbra.

*Pilar*

Pues entremos  
nosotros.

*Rodrigo toma de la mano a Pilar con ademanes y contorsiones ridículas.*

*Rodrigo*

Pasad, mi vida  
*(aparte)*

Si no me río reviento.

*Rodrigo se va con Pilar por la puerta del centro.*

ESCENA 8.<sup>a</sup><sup>49</sup>

*Elena luego*

*El teatro está solo<sup>50</sup>. Tocan y cantan dentro y más cerca que antes la jota aragonesa.*

MÚSICA

1.<sup>a</sup> Copla

*Dentro.*

Asómate a esa ventana,  
dulce prenda de mi vida,  
acuérdate que mañana  
la ocasión será perdida.  
Mira que a tus brazos el amor me guía,  
mira no te duermas, penosita mía.

*Durante esta copla Doña Elena sale de su cuarto y reconoce la escena, como buscando a Don Enrique con cierta inquietud.*

2.<sup>a</sup> Copla

*Dentro.*

No pierdas ¡ay! los momentos;  
mira que vuelan las horas.  
Mientras tú cantas amores  
no canten otros victoria.  
Mira que te espero, bien de mi albedrío,  
mira no te duermas, penosito mío.

*Durante esta copla Doña Elena abre la ventana y escucha. Algunos mozos hablan dentro.*

*Mozo 1.<sup>o</sup>*

Buena voz tienes hoy, Francho.

*Mozo 2.<sup>o</sup>*

Echa una copla, Lorenzo.

*Mozo 3.<sup>o</sup>*

Al amo una copla, al amo.

*Todos*

Al amo.

*Mozo 4.º*

Ya voy, silencio.

3.ª Copla

*Dentro y muy marcado.*

Vivan la novia y el novio  
en fino y constante amor;  
y a Don Pedro de Torozos  
veinte nietos le de Dios.

*Aquí da un grito Doña Elena y se retira de la ventana.*

Vivan y cantemos de la hermosa Elena  
los ojos hermosos, la...

*Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla Don Enrique dentro.*

PROSA

*Enrique*

Basta de música, vamos, retirarse.

*Mozos*

No queremos.

*Enrique*

Vamos.

*Mozos*

¿Quién lo manda?

*Enrique*

El amo.

*Elena*

¡Todo está ya descubierto!  
¡Dios mío! ¡Mi padre aquí!  
¿por qué razón?... Toda tiemblo...

*Va a la ventana a tientas y llama a media voz.*

¿Rodrigo? ¿Rodrigo? Sube.

ESCENA 9.<sup>a</sup><sup>51</sup>

*Doña Elena y demás que se nombran; cada uno con sus versos.*

*Rodrigo*

La luz apagaron, bueno,  
(*sale por la puerta del centro*)  
aquí la voy a esperar  
¿Mi señor qué se habrá hecho?

*Elena*

Siento pasos...será Enrique

*Enrique*

(*Sale por la puerta derecha*)  
Si no me ha engañado el eco  
de la voz, era mi Elena...

*Rodrigo*

¡Voto al chápiro! Me dejo  
olvidada la cartera  
(*Don Enrique se encuentra con doña Elena y hablan en secreto*).  
en la mesa y si mi suegro  
la abre, se llevó el demonio  
a lo mejor el enredo.  
(*Se vuelve por donde vino*).

*Elena*

Ya es inútil fingir más  
mi padre, Enrique, es el dueño  
de esta casa. ¡Ay Dios! ¿Qué haré?

*Enrique*

¿Tu padre?

*Elena*

Sí

*Enrique*

No hay más medio

que arrojarnos a sus pies.  
¿Pero sabes...?

*Elena*

En los versos  
que cantaban esos mozos  
le han nombrado. No comprendo  
cómo me calló mi tío  
que salía hasta este pueblo  
a recibirme.

*Enrique*

Acertado  
me parece que llamemos  
a Rodrigo antes de todo,  
y que entre los tres de acuerdo  
procedamos... Ven conmigo.

*Elena*

No, Enrique; yo no me muevo  
de aquí, ni ya a tus palabras  
seductoras doy asenso.  
Mi padre es este; mi padre  
reciba tus juramentos,  
y devuélveme el honor,  
su estimación y su afecto.

*Con estas palabras se retira doña Elena de Don Enrique. Este permanece un momento pensativo. Sale Rodrigo otra vez por la puerta del centro.*

*Rodrigo*

Está enmendado el descuido.  
¡Hola! Pisaditas siento,  
pero no sé hacia qué parte.

*Sale Pilar por la puerta del centro y se dirige hacia donde está Don Enrique. Doña Elena y Rodrigo se encuentran a su tiempo también al lado opuesto.*

*Pilar*

¿Si habrá ya acudido al puesto  
el tonto del mayorazgo?  
¡Fuera de ver que este juego  
me hiciese tener marido  
y con muchísimos pesos!

*Enrique*



*(Se encuentra con Pilar y se van por la puerta derecha).*  
Ven Elena, ven, que en breve  
se cumplirán tus deseos.

*Don Pedro*

*(Habla con Sancho; salen por la puerta del centro).*  
Anda, tráeme la tranca  
más gorda que en los aperos  
encuentres, y calla. Yo  
le diré al marqués injerto  
en lacayo, o al lacayo  
injerito en marqués, si es cierto  
que dos y tres hacen cinco.

*Don Pedro se va aproximando a Rodrigo y está cerca de él cuando este habla).*

*Rodrigo*

¿Elena?

*Don Pedro*

¡Ladrones! ¿Diego?  
¿Sebastián? ¿Santiago? ¿Antonio?  
¡Ladrones! ¡ladrones! ¡Presto!  
¡luces!

ESCENA 10.<sup>a</sup>

*Dichos y todos los criados por el centro y derecha con varias luces. Sancho trae la tranca que pidió don Pedro. Se encuentran casi reunidos doña Elena y Rodrigo. Doña Elena da un grito y se arroja a los pies de su padre.*

*Elena*

¡Perdón, padre mío!

*Don Pedro*

¡Esta es otra!

*Elena*

Al fin yo beso  
vuestra mano, y con mi llanto  
sello mi arrepentimiento

*Don Pedro*

¿Tú mi hija? ¿Pues cómo?...

*Elena*

Yo  
soy vuestra hija y os ruego  
me perdonéis. Don Enrique  
de Moncada, un caballero  
que aquí ha llegado conmigo  
fue quien me robó.

*Don Pedro*

*(A Rodrigo)*  
¿Qué es esto,  
señor don Enrique?

*Rodrigo*

Yo  
ni lo soy ni quiero serlo.

*Don Pedro*

¡Cómo! ¿Negáis? ¡Habrà infamia!

*Rodrigo*

Ya lo he dicho. Yo lo niego  
y lo reniego también.  
Soy Rodrigo, un escudero  
de ese caballero andante  
que ahora ejerce el ministerio  
de robador de doncellas  
y si aquí su nombre llevo  
es con ruego y riesgo suyo.

*Don Pedro*

Ya empezaba yo el enredo  
a traslucir.

*Sancho*

No, y si tardas  
en confesar, te prometo  
que te hallas una de palos  
hasta chuparte los dedos.

*Elena*

*Le entrega una carta que don Pedro examina.*

Ved aquí, señor, la carta  
en que sin nombrarme el dueño

que me habíais elegido,  
me ordenabais al momento  
con mi tío a España diese  
la vuelta.

*Don Pedro*

No sé si debo  
enfadarme o echar ya  
sobre lo pasado un velo.

*Rodrigo*

Vamos, muchachos, venid  
y al legítimo heredero  
de mi pobre marquesado  
las gratas nuevas le demos  
de hallar, por combinación  
de extraordinarios sucesos,  
bella novia, grande dote,  
propicio y piadoso suegro...  
Tres cosas que rara vez  
se unen en el universo.

*Todos se van dentro con Rodrigo.*

ESCENA 11.<sup>a</sup>

[ESCENA ? M1]

*Don Pedro. Doña Elena*

MÚSICA

*Don Pedro*

Hija desventurada...  
¿Y eres tú la que huyendo la morada  
del triste padre, en llanto sumergido,  
pudo con pie atrevido  
hollar de la virtud la ley severa?

*Elena*

Con fe pura y sincera  
siempre os amé, señor. La culpa mía  
lo fue de amor, que con su flecha impía  
en mi pecho inocente  
lanzó el veneno de su<sup>52</sup> **fuego** ardiente.  
El corazón se abisma  
en júbilo y contento,  
pues luce ya el momento  
que tanto suspiró.  
si amor con sus arpones  
triunfó de mi albedrío,

*Don Pedro*

Hija desventurada eres tú,  
que huyendo de la morada del triste  
padre en llanto sumergido  
pudo con pie atrevido  
hollar de la virtud ley severa.

*Elena*

Pura mi ley sincera,  
fue para vos, señor.  
La culpa mía, culpa es de amor,  
que con la flecha impía  
en mi pecho inocente  
lanzó el veneno  
de su fuego ardiente.  
El corazón se abisma en júbilo.  
Soy contenta  
pues luce ya el momento  
que tanto suspiró.

jamás del pecho mío  
tu imagen se borró.

*Don Pedro*

Lloraba ya perdida  
la prenda mía  
más cara,  
¿qué padre no llorara  
queriendo como yo?  
Hoy vuelves a mi seno,  
hoy logro tus caricias,  
y en plácidas delicias  
mi pena se trocó.

*Elena*

(*Aparte*)  
(Si las flechas doradas  
vibrando nos asesta  
sus tiros amor,  
rendir suele con mágica fuerza  
la virtud, el deber y el honor.)<sup>53</sup>

*Don Pedro*

(*Aparte*)  
(No, jamás negaré mi ternura  
a una víctima triste de amor,  
si él causó su fatal extravío,  
fuera el mío en odiarla mayor).

*Elena*

Perdonadme.

*Don Pedro*

Te perdono.

*Elena*

Olvidad...

*Don Pedro*

Todo se olvida  
cuando una hija tan querida  
se consigue recobrar.

Si un numen poderoso,  
jamás de mi albedrío  
jamás del pecho mío  
tu imagen se borró

*Don Pedro*

Lloraba ya perdida  
la prenda mía  
más cara;  
qué padre no llorara  
queriendo como yo.  
Si hoy vuelves a mi seno,  
hoy logro las caricias,  
y en plácidas delicias  
mi pena terminó.

*Elena*

Si un numen poderoso,  
triunfó de mi albedrío  
jamás del pecho mío  
tu imagen se borró.  
Si las flechas doradas  
vibrando nos asesta  
sus tiros, amor suele  
rendir suele con mágica fuerza  
la virtud, el deber y el honor.

*Don Pedro*

No, jamás negaré mi ternura  
a una víctima triste de amor,  
si él causó su fatal extravío,  
fuera el mío en odiarla mayor.

*Elena*

Perdonadme, olvidad.  
De mí espera(d) el fiel respeto<sup>54</sup>,  
el respeto y el cariño,  
y a los diez meses un niño  
si queréis verme bailar.

*Don Pedro*

Te perdono, todo se olvide  
cuando una hija tan querida  
se consigue recobrar.

*Elena*

De mi esposo el fiel respeto...

*Don Pedro*

El respeto... y el cariño...  
Y a los diez meses un niño  
Si queréis verme bailar

*(A duo)*

La paz venturosa  
unidos gocemos,  
y en calma dichosa  
el llanto enjuguemos.  
Contra la morada  
del ledó reposo  
no atente la osada  
desgracia fatal.  
Amiga la suerte  
proteja constante  
en vida y en muerte

*Elena*

mi afecto filial.

*Don Pedro*

mi amor paternal.

*Elena, Don Pedro*

Ya en calma dichosa  
el llanto enjuguemos  
y paz venturosa  
unidos gocemos.  
Amiga la suerte  
corone constante  
en vida y en muerte

*Don Pedro*

mi amor paternal.

*Elena*

mi afecto filial  
Contra la morada  
del ledó reposo  
no atente la osada  
desgracia fatal.  
Ya en calma dichosa  
el llanto enjuguemos  
y paz venturosa  
unidos gocemos.  
Amiga la suerte  
corone constante  
en vida y en muerte  
*Don Pedro*  
mi amor paternal.  
*Elena*  
mi afecto filial.

*Rodrigo y coro*

Y son dos bodas por una.  
¡Se acabó! Reine el contento  
y del rpto venturoso  
el fin feliz celebremos.

ESCENA 12.<sup>a</sup>

PROSA

*Dichos. Don Enrique. Rodrigo. Sancho. Pilar. Todos los criados de la casa y séquito de don Enrique.*

*Rodrigo*

Aquí está ya vivo y sano  
don Enrique el verdadero,  
que os quiere besar las plantas  
si le perdonáis sus yerros,  
hijos todos del amor  
con que los hombres queremos  
a cualquier bicho con faldas.

Perdonad, señor don Pedro...

Y si contra vuestro honor  
dirigió el golpe, estar ciego  
le disculpe, que a no estarlo\_

*(don Pedro está en medio de Doña Elena y Don Enrique. Éstos se arrodillan mientras habla Rodrigo)*

no se atreviera a ofenderos.

Vamos, señor, por San Lesmes

bendito... No seáis terco...

Ya lo sabéis todo... ved  
como a vuestras plantas puesto  
llora ya cual un chiquillo.

#### *Enrique*

Sea expiación, os ruego,  
de mi error la buena fe  
con que aquí humilde os protesto  
que amo más a mi señora  
Doña Elena que a mi mismo;  
y si no he desmerecido  
una mano que aún me atrevo  
a pedir, otorgadla  
de mi amor en digno premio.

#### *Don Pedro*

Alzad y dadme un abrazo.

#### *Rodrigo*

¿Con que torno hecho y derecho  
a lacayo liso y llano?  
Está bien, yo soy contento;  
¿mas no sabré qué os movió  
a intentar el fingimiento  
de Pilar?

#### *Pilar*

Eso me toca  
a mí por el desempeño  
que me ha cabido en la farsa.  
En primer lugar, atento  
a conservar el honor  
de su hija, y en el supuesto  
según carta de su hermano  
de que mañana u hoy mesmo  
tal vez la recobraría,  
quiso cohonestar al menos  
la endiablada escapatoria;  
porque está este mundo lleno  
de gente murmuradora

que mordisca sin respeto  
la honra de una pobrecita,  
si da el traspié más pequeño.  
Y si el novio se volvía  
atrás de lo dicho, entero  
se quedaba por acá  
el lastimoso secreto.  
En segundo lugar...

*Enrique*

¿Qué  
segundo ni qué tercero?  
El señor sabría bien  
por qué obraba así. Dejemos  
a cualquier cronologista  
de pasajes novelescos  
racionalizar, si puede,  
la trama de estos enredos,  
que al fin nos han dado a todos  
ratos ya malos, ya buenos,  
y deduzcamos, en suma  
Que yo me caso contento...

*Rodrigo*

Que yo gano cien doblones,  
y reclamo en himeneo  
a mi temporal mujer  
por conservarla in eternum  
mientras la máquina tenga  
cuerda...

*Pilar*

Que yo le concedo  
mi mano al Señor Rodrigo  
muy gustosa...

*Elena*

Que yo estrecho  
otra vez a mi querido  
padre entre mis brazos...

*Rodrigo*

Cero  
y son dos bodas por una.  
¡Se acabó! Reine el contento  
y del *Rapto* venturoso  
el fin feliz celebremos.

## MÚSICA

## BAILE

*Coro de hombres*

La tormenta opaca y fiera  
que anublaba el claro cielo  
ya rasgó su horrendo velo  
ya por fin desapareció.  
Y esta noche en la ancha esfera  
el iris de paz brilló.

*Coro de mujeres*

¡Oh tú, quinta venturosa,  
en tus verdes alamedas  
hoy dos<sup>55</sup> pechos, rica hospedas  
inflamados del amor!  
Va a lucir la aurora hermosa  
que coronará su ardor.

*Todos*

Con mil danzas y festejos  
celebrems la ventura,  
que a dos pechos asegura  
las delicias del amor;  
de nosotros huye lejos,  
negra imagen del dolor.

*Elena*

¡Oh himeneo, tú propicio  
vas a unir dos corazones  
que el amor con sus arpones  
logró en su llama encender!  
Dichosa yo si bendices  
el sagrado juramento,  
que bañada de contento  
en tus aras vengo a hacer.

*Coro*

Vivan, vivan tan felices  
que dude el que los vio antes  
finos, sinceros amantes  
si se casaron o no.

## ESCENA FINAL M1

*Elena*

La tormenta opaca y fiera  
que anublaba el claro cielo  
ya rasgó su horrendo velo  
ya por fin desapareció.  
Y esta noche en la ancha esfera  
el iris de paz brilló.  
¡Oh tú, quinta venturosa,  
en tus verdes alamedas  
hoy tu pecho, rica, hospedas  
inflamados del amor!  
Va a lucir la aurora hermosa  
que coronará su ardor.  
Con mil danzas y festejos  
celebrems la ventura  
que a dos pechos asegura  
las delicias del amor;  
de nosotros huye lejos,  
negra imagen del dolor.

*Coro*

La tormenta opaca y fiera [bis]

*Elena*

Oh, Himeneo, tú propicio  
vas a unir dos corazones  
que el amor con sus arpones  
logró en su llama encender.  
Dichosa yo si bendices  
el sagrado juramento,  
que bañada de contento  
en tus aras vengo a hacer.  
Ya las mejillas colora  
a la virgen esta aurora.  
Sólo tan feliz momento  
vale siglos de placeres.

*Coro*

Vivan, vivan tan felices  
qué duda el que los vio antes  
finos, sinceros amantes,  
si se casaron o no.



# *Todos menos Elena*

Ya las mejillas colora  
a la virgen inocente  
de púrpura refulgente  
el encendido pudor.  
Bendigamos esta aurora  
que corona su deseo,  
y repare el himeneo  
las locuras del amor.

## *Elena*

Solo tan feliz momento  
vale siglos de placer.  
¡Cual de todas las mujeres  
goza más dichas que yo!  
Con loco júbilo siento  
mi corazón palpitando  
¡Qué delicia estar amando  
satisfecha como yo!

## *Coro*

Huyóse el maligno viento  
sucede el gozo a la pena,  
tan venturosa cadena  
quisiera mil veces yo.

F I N

Ya las mejillas colora  
a la virgen inocente  
de púrpura refulgente  
el encendido pudor.  
Bendigamos esta aurora  
que corona su deseo,  
y repara el Himeneo  
el encendido pudor  
las locuras del amor.

## *Elena, coro*

Huyóse el maligno viento  
sucede el gozo a la pena,  
tan venturosa cadena  
quisiera mil veces yo.

[F I N]

## NOTAS

1 Esta edición reproduce el nuevo manuscrito hallado e inédito, al que hemos llamado M2, en paralelo con el manuscrito previamente editado en 1991 por Leonardo Romero Tobar, que hemos designado como M1. Aunque no es autógrafo de Larra, sí pasó por sus manos con tachaduras y correcciones. Aparecen en negrita las palabras añadidas por el propio Larra y en nota a pie de página precedidas de una T las supresiones que él hace mediante tachaduras. Estas correcciones suelen coincidir con el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid (M1) de las partes cantadas editado en 1991. Cuando no coinciden ambos manuscritos añadidos en nota la variante del manuscrito editado precedida de la abreviación M1. Cuan-

do hay una gran diferencia por tratarse de varios versos entre ambos manuscritos, transcribo ambos en paralelo, M1 y M2. He desarrollado las palabras escritas en abreviatura, pero mantengo la puntuación del manuscrito y en general la grafía (salvo algunas mayúsculas que no vienen al caso u omisiones de acentos que añadido). Conservo asimismo los subrayados que aparecen en las acotaciones e indicación de personajes, escenas, y música o recitado, que se indica como "prosa" que quedan reflejados en cursivas.

2 T: *El Rapto* (título tachado por Larra).

3 T: y aldeanos.

4 T: aqueste.

5 M1: ufanos le demos.

6 T y en M1: grato parabién.

7 M1: placeres.

8 T y en M1: dichas mil y mil.

9 M1: padre.

10 M1: hija dichosa.

11 M1: torna.

12 En M2 no se respeta la división de los versos por la rima, sí en el M1 que reproduzco.

13 Obsérvese la corrección de Larra: en M2: "toda alegría **es** este día" frente a M1: "todo alegría en este día".

14 M1: Coro de dependientes.

- 15 T: tantos años.
- 16 Las escenas 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> no existen en M1, puesto que no contienen música.
- 17 T: hacéis.
- 18 T: niña. “Pide casaca la joven”: *pedir casaca*, ‘estar en edad casadera’.
- 19 T: motivarla (obsérvese el laísmo).
- 20 T: hay.
- 21 T: yo (los vi yo en el comedor).
- 22 En M1 corresponde a la escena 3.<sup>a</sup>, pero solamente contiene las dos primeras intervenciones de don Pedro y el coro, y la última del coro: Chito, vamos/ y sin ruido/ el bandido/ morirá [...] sin tardanza/ brillará.
- 23 T: Oh (¡Oh Dios!).
- 24 Véanse las diferencias entre el nuevo manuscrito M2 con la preposición *en*: “arda en fuego”, mientras que M1: “arda fuego” y más adelante “Tal noticia/ tanto horror” frente a M1: “tal noticia/ tal horror”.
- 25 T: mi (mi baldón).
- 26 Aquí se indica *Romanza* pero toda la primera parte de la escena 5.<sup>a</sup> del M1 se omite en este nuevo manuscrito, hasta la intervención de Enrique: “Yo a mi bella tirana...”. Seguramente se trata de la escena 4.<sup>a</sup> que en M1 se señala como inexistente.
- 27 T: mismo (mismo sitio).
- 28 T: trazas.
- 29 El término correcto sería *metamorfosear*, ‘transformar algo en otra cosa’, ‘cambiar de forma mediante una metamorfosis’.
- 30 Obsérvese las diferencias entre ambos manuscritos: “y de ser...” / “que de ser...”.
- 31 En M1: “que lo parece y no lo es” ambas versiones podrían ser correctas, aunque más rebuscada la versión de M2 si se interpreta como la acepción, poco usada, de *tren*, ‘ostentación, pompa o lujo con que se vive’.
- 32 La versión correcta es la del nuevo manuscrito que transcribimos, el M2: “el ser caballero o no”, no la de M1: “caballero”, clara errata, si bien Romero Tobar en su edición del M1 señala en la nota 11 la variante: “el ser caballero en esto / a ver si consiste o no”.
- 33 Frente a M1: “por un quita allá esas pajas”.
- 34 T: que yo postrado.
- 35 T: Esta. Corregido: “En esta...”.
- 36 T: Yo (Yo humilde y tímida).
- 37 T: Si descubre por ventura. que todo es mentira pura... ¡qué conflicto! ¡qué furor!
- Coro*  
Oh, novio bien venido,  
acepta nuestro amor.
- 38 Obsérvese el cambio del novio “sandío” al novio “tardío”, con más sentido que la transcripción de “sandío” errata de este mismo M1, pero versos inexistentes en M2.
- 39 T: “Don Pedro y en su lugar Crispulo”.
- 40 Nota al margen: **Qué dirá cuando averigüe/ que la Elena se ha escapado**. En M1, en nota “con que el novio tan finchado”.
- 41 T: Pedro.
- 42 En este manuscrito falta la escena cantada que inician estos versos que corresponden a la escena 5.<sup>a</sup> del acto 1.<sup>o</sup> del M1. Por tanto la incluimos aquí de nuevo en su totalidad, aunque no consta aquí en la edición de Romero Tobar. En M2 solo aparecen estos dos versos, pero se supone que se repite íntegra la escena cantada.
- 43 Véase la nota 32.
- 44 Véase la nota 33.
- 45 T: la botánica.
- 46 T: diga usted si esto es verdad.
- 47 Tachada la h “hecharla”. Obsérvese así mismo el laísmo.
- 48 Paris de Aragón: alude burlescamente al amoroso Paris griego, enamorado de Elena, de la mitología clásica.
- 49 Toda esta escena 8.<sup>a</sup> con la parte musical de la escena, que es una jota con tres coplas, y la parte hablada no consta en M1.
- 50 Lo que quiere decir que la escena está vacía.
- 51 Esta escena 9.<sup>a</sup> no está en el M1.
- 52 De su *pecho* (tachado) *ardiente*. Cambiado en letra de Larra por *fuego ardiente*.
- 53 La colocación distinta de la coma en la misma estrofa de ambos manuscritos hace variar la sintaxis y el sentido de la misma.
- 54 Tendría que emplear la misma forma verbal de respeto que los dos verbos anteriores, “esperad”, no “espera”.
- 55 Obsérvese en M1: “tu pecho”, en lugar de “dos pechos”.

(270)

traductor, para introducir en coplitas epigramáticas, el *Vaudeville* francés, y aun pudiera ser que alguna vez llegara á poderse cantar; pues para esto no necesita la actriz ser una madama *Merie-Lalande*, ni el actor un *Pas-sini*. Para que se forme una idea de las coplitas de que hablamos, he aquí las que se recitan á la conclusion del drama.

RURNA. (*Sra. Rafaela Gonzalez*).HILARIO. (*Sr. José Valero*).

Yo seré justa y leal;  
pero si me tratas mal,  
ten presente, que no en vano  
me ha dado Dios un hermano.  
granadero provincial.

Aunque humilde y taciturno,  
tal tendré yo la mollera,  
mientras me llega mi turno,  
que venderé sal de higuera  
por extracto de Saturno.

BENITO. (*Sr. Antonio Guzman*).ROSA. (*Sra. Joaquina Baus*).

Ese humor atrabiliario  
bien puedes tú desterrar,  
¡oh esposa!.... de lo contrario....  
yo te le sabré curar.  
¿Entiendes?.... Soy boticario.

Si es fuerza que yo me explique  
sobre mi boda.... ¡ay, no puedo!  
si la virtud no es mi dique;  
temo que me mate el miedo....  
de que no se verifique.

SINFOROSA. (*Sra. Concepcion Velasco*).SERAPIO. (*Sr. Luis Fabiani*).

Se amoroso y no colérico,  
mientras te dure el calórico.  
Yo con tono cadavérico  
me quejaré de mi histérico,  
que ya se va haciendo histórico.

Si este juguete os agrada,  
y yo no soy temerario  
en pedir una palmada,  
nos vendrá.... como pedrada  
en ojo de boticario.

Este don Serapio, sepa el lector, que es el mismo *Boticario*: de suerte que la oportunidad del refran ha hecho fortuna, y ha sido muy aplaudido. Puede decirse que al traductor le ha venido tambien como *de molde* á acordarse de que tal refran habia. *É ben trovato*.

Se va á ensayar una ópera bufa en español titulada: *El Rpto*, compuesta por el maestro don Tomás Genovés, ya conocido de este público por una produccion que se oyó con gusto el año pasado en uno de los teatros de la capital. Esta ópera, nueva en su género, será ejecutada por jóvenes españoles, que ya han dado pruebas de estudio y de celo en las óperas italianas; y no dudamos que el público, siempre deseoso de animar á los talentos de su pais, los tratará con indulgencia, animando al maestro para que ésta no sea la última obra que oigamos suya. Con semejantes ejemplares podemos prometernos ver restablecida nuestra ópera española;

(327)

Pensé que eran firmes

Sus falsas palabras:

*¡Mal haya quien fia  
de gente que pasa!*

Mi jubon le diera,

Mi jubon de grana,

Para que sobre él

La mano probara,

Y jugara á medias,

Perdiera ó ganara.

Hámele rasgado

Y henchido de manchas,

Y de los corchetes

El macho me falta.

*¡Mal haya quien fia  
de gente que pasa!*

Hámelo parado,

Que es vergüenza amarga.

*¡Ay Dios! si lo sabe**¿Qué dirá mi hermana?*

Diráme que soy

Una perdularia,

Pues dí de mis prendas

La mas estimada,

Y él vá tan alegre,

Y mas que una pascua.

*¡Mal haya quien fia  
de gente que pasa!**¿Qué pude hacer mas*

Que darle polainas,

Poniendo en sus puntas

Encage de Holanda,

Cocelle su carne,

Hacelle su salsa,

Encender su vela

De noche sin llama,

Y por complacelle

Soplar y matalla?

*¡Mal haya quien fia  
de gente que pasa!*

Llévame contigo:

Servirte bé de gracia,

Solo por no verme

Fuera de tu alma.

En esto ya el hoesped

Las cuentas remata;

El pie en el estribo

Ligero cabalga;

Y ella que le vido

Volver las espaldas,

Con mayores llantos

Que la vez pasada,

Dice, sin poder

Refrenar las ansias:

*¡Mal haya quien fia  
de gente que pasa!*

~~~~~

## TEATROS.

**EL RAPTO:** *Opera española en dos actos, música del maestro  
don Tomas Genovés.*

Cuando este jóven compositor lució su primer ensayo en la ópera de *Enrique y Clotilde*, los periódicos estuvieron de acuerdo en conceder estímulos á la produccion de un español. Aquellos antecedentes le han servido ahora; la nueva ópera en algunos pasajes ha recibido aplausos, y hubieran sido mas completos sin la torpeza de algunos de los que, encargados de dirigirlos, cometian la indiscrecion de colocarlos muy inoportunamente. No es nuestro intento criticar á los apasionados de un autor, que acuden á

(328)

una primera representacion, con el objeto de sostenerla; cumplen con la amistad; su fin es laudable: pero aconsejamos á los autores, que eviten los amigos tontos, porque un tonto por amigo, sabido es que puede hacer mas daño que el enemigo mas encarnizado. Decimos esto, porque entre estos aplaudidores suele haberlos muy inexpertos, y su peligroso celo mas de una vez compromete la obra que se proponen defender. ¿Qué tiene esto de extraño? Introducen á ciegas y á locas un palmoteo, precisamente en ocasion en que los concurrentes se sienten menos dispuestos á continuarle; la reaccion es consiguiente en tal caso, y el contra-aplauso sale al encuentro. No sucede asi cuando la benevolencia está indicada por parte del público; solo con llamar entonces el aplauso, se consigue que la masa expectadora le refuerza espontáneamente, y el resultado es mas seguro. Asi lo hemos visto realizado mas de una vez en la nueva produccion del señor Genovés: las tentativas de meter ruido *palmoteando* han sido favorables y *adversas*; segun la circunstancia. Está visto que la *comision de aplausos*, si bien abunda en intrepidez, carece de buen centro directivo; no hay en ella, por lo que se observa, un gefe inteligente. Esta es una plaza, como otra cualquiera; la gratitud puede hacerla lucrativa, y mientras se establece una escuela para su ensenanza, ó se publica algun tratadito sobre el modo de aplaudir y de silvar en los teatros, aconsejamos á los que aspiren á prosperar en este ramo, que tomen lecciones de la experiencia, y den un movimiento mas acertado á sus bravos y palmadas. Este es un arte; y para todo se necesitan principios.

El poema de esta composicion música es de lo mas sublimemente detestable que puede ponerse en escena: no concebimos cómo el señor Genovés ha elegido tan mal, ejercitando su ingenio y su paciencia sobre una *parola* tan macarrónica y absurda. Las piezas de música estan colocadas sin el menor discernimiento: se han desaprovechado muchas ocasiones de ingerirlas oportunamente; asi es que suele hallarse un aria, colocada sin motivo perentorio, despues de otra; verse dos personajes en situacion crítica para un duo, y pasarla por alto; y en fin reinar en todo el conjunto un desconcierto nocivo á los resultados musicales, al efecto teatral, y á los intereses del compositor. Por otra parte, dicho *libretto* tiene traza de un cajon de sastre, hecho á remiendos, y cosido y añadido y recortado por manos diversas, cada una á cual mas inhábil y apelmazada. El murmullo desaprobador del público lo ha hecho sentir en varios pasages mucho mejor que pudiera hacerlo el artículo de un periódico.

En la música hay centenas de genio: viveza en algunos temas, no desdidos muchos de ellos de reminiscencias; pero que hasta ahora solo indican disposiciones en el autor. No creemos sin embargo que esta nueva produccion contribuya en nada al aumento de su crédito.

La ejecucion ha sido cual debía ser. En todos los actores competia la in-experiencia de la escena: habian emprendido lo que aún no estan en el caso de ejecutar; pero en fin, hicieron lo que supieron, y la cosa salió menos mal de lo que hubiera podido suceder. El papel del criado es el que puede decirse que obtuvo los honores de la sesion: hay en su ejecutor cierta facilidad, desembarazo, intencion, y fue aplaudido.

Índice donde se anuncia en la pág 327 *El Rapto*

(366)

**ARTES DE IMITACION.** = Necesidad de su estudio metódico. (*Carta IV*). . . . . 315  
**BOLETIN.** = Costumbres. = El Prado. . . . . 321  
**POESIA.** = Letrilla. . . . . 326  
**TEATROS.** = El Rapto: ópera española en dos actos. . . 327  
 La trompeta Literaria: Publicaciones recientes. . . . . 330  
 Precio de frutos en las provincias. . . . . 335

*Cuaderno 58 del jueves 28 de junio.*

**ECONOMIA PUBLICA.** = Fomento de la marina nacio-

nal. Construcción de buques propios. (*Carta II*). . 337  
**CONSTRUCCION LITERARIA** sobre una novela de Miguel de Cervantes. . . . . 343  
**BOLETIN.** = Iwan y Lodoviska. = Novela rusa. . . . 346  
**POESIA.** = El Amanecer. Oda. 350  
**TEATROS.** . . . . . 351  
 La trompeta Literaria: Publicaciones recientes. . . . . 357  
 Artículo del Diario Mercantil de Cádiz. . . . . 360  
 Precio de frutos en las provincias. . . . . 361  
 Observaciones. . . . . 362



© Biblioteca Nacional de España